إنتاج المكتوب صوتا

دراسة

(في إبداع الصوت في النص الأدبي)

الأستاذ الدكتور

محمد السيد أحمد الدسوقي

أستاذ النقد والبلاغة المساعد

كلية الآداب . جامعة طنطا

العلم والإيمان للنشر والتوزيع

<table>
<tr><th colspan="4">البيـــــانـــــات</th></tr>
<tr><td>عنوان الكتاب - Title</td><td colspan="3">إنتـاج المكتـوب صـوتا دراسـة (فـى إبـداع الصوت في النص الأدبي).</td></tr>
<tr><td>المؤلف - Author</td><td colspan="3">الدكتور / محمد السيد أحمد الدسوقى .</td></tr>
<tr><td>الطبعة - Edition</td><td colspan="3">الأولى .</td></tr>
<tr><td>الناشر - Publisher</td><td colspan="3">العلم والإيمان للنشر والتوزيع .</td></tr>
<tr><td>عنوان الناشر Address</td><td colspan="3">كفر الشيخ - دسوق - شارع الشركات ميدان المحطة.
تليفون : ٠٠٢٠٤٧٢٥٥٠٣٤١
فاكس : ٠٠٢٠٤٧٢٥٦٠٢٨١</td></tr>
<tr><td rowspan="2">بيانات الوصف المادي</td><td>عدد الصفحات Pag.</td><td>مقياس النسخة Size</td><td>التجليد</td></tr>
<tr><td>١٩٦</td><td>٢٤,٥ x ١٧,٥</td><td>مجلد</td></tr>
<tr><td>المطبعة - Printer</td><td colspan="3">الجلال .</td></tr>
<tr><td>عنوان المطبعة - Address</td><td colspan="3">العامرية إسكندرية.</td></tr>
<tr><td>اللغة الأصل</td><td colspan="3">اللغة العربية .</td></tr>
<tr><td>رقم الإيداع</td><td colspan="3">٢٠٠٧/١٠٣٦٠</td></tr>
<tr><td>الترقيم الدولى I.S.B.N.</td><td colspan="3">977- 308 -129 - X</td></tr>
<tr><td>تاريخ النشر - Date</td><td colspan="3">2008 - 2007</td></tr>
</table>

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ قَالُوا۟ سُبْحَـٰنَكَ لَا عِلْمَ لَنَآ إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَآ ۖ إِنَّكَ أَنتَ ٱلْعَلِيمُ ٱلْحَكِيمُ ﴿٣٢﴾ ﴾ (1).

صدق الله العظيم

---

(1) سورة البقرة : الآية ٣٢ .



الإهداء

إلى ابنيَّ

أنس وعمر خطوة على طريق العلم والمعرفة

د/ محمد الدسوقي

الفهرس



المقدمة



مقدمة

١ـ١:

(الصوت و الدلالة):

من الفرضيات التي لا يحوم حولها الشك أن اللغة أيّ لغة مكتوبة، هي لغة منطوقة صوتاً عبر حروفها، عبر المفردات والتراكيب، لغايات ومقاصد يقصدها متكلم اللغة، فكل حرف لغوي-كما هو معلوم- له سماته الصوتية التي ينتجها جهاز النطق، والكلمة إذن مجموعة من الأصوات المتلاحمة تدل على معنى وفحوى هذه الكلمة.

إن ما قصدناه في بحثنا ليس الإنتاج الصوتي العادي الذي يهتم به "علم الأصوات" في بحثه عن خصائص أصوات الحروف وسماتها في جهاز النطق، بل ما سعى نحوه المبدع في انتقائه هذه الأصوات بطريقة ليست عشوائية، ومنتجا منها حِزَمًا صوتية لها غايتها ودلالتها. "إن مادة الشعر هي اللغة، إن الشاعر يخطو

خطواته الأولى باتجاه اللغة التي هي في الوقت عينه أبنية من الأصوات تشبه من حيث الدلالة المعنوية والمغزى أصواتاً موسيقية "رَنَمَات". اللغة إذن المادة التي يجسد فيها الشاعر انفعالاته وأحاسيسه وإيقاع تنفسه، فإذا كنا قد اعتبرنا أن اللغة أبنية من الأصوات فإنه من المستحسن القول بأن الشعر صوت." [1]

ولكنه صوت محسوب، لا يُنتج بطريقة عشوائية، ولا يُكرر بطريقة عضوية كما سنذكر فيما بعد، " فإن تكرار بعض الأصوات خلال النص، ولبعض الكلمات ليس

خاضعاً لقانون يحكمه، وإنما مرد ذلك إلى مقاصد الشاعر والأهداف التي يتوخاها." [2].

١- سمير أبو حمدان، الإبلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدات الدولية، بيروت،باريس، ١٩٩١، ص ٦٧.

٢- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري " استراتيجية التناص"، المركز الثقافي العرب، الدار البيضاء ـ المغرب، ط ٢، ١٩٨٦، ص٤٣

ولا شك أن الإيقاع في الشعر ينطوي على دلالة من نوع ما "فنحن لا ننعم بلذة الإيقاع في السمع والفم، إنما ننعم به كما لو أننا حققنا نجاحاً باهراً في التطابق والتلاؤم السارين ما بين الأنغام والمعاني، إن الإيقاع لا ينحصر في الكلام، إنه يلائم بين الكلمة والمعنى".[1] والمبدع حين يعمد هذا التصرف في إطار العمل الفني الخلاق، نراه يسلك مسلكين:

الأول :

اتجاه المبدع نحو أصوات بعينها لها دلالة محورية في بنية دلالة نصه العامة، فيركز عليها عن طريق تكرار هذه الأصوات، إما عبر مفردة كاملة، وإما عبر جزء من المفردة

١- ما يكل دوخرين، بحث بعنوان "الشعري"، منشور في مجلة الفكر العربي المعاصر، ترجمة: نعيم علوية، العدد العاشر، شباط ١٣٨١ ص ٤٧

ويكون عَمد المبدع نحو تسليط الضوء على هذه الأصوات أمراً مقصوداً في رسالة نصه وبيان مراداته منه.

الثاني :

هو كيفية توزيع هذا المسلك السابق في مساحة النص إما علي مستوى البيت، أو الأبيات في النص الشعري أو على مستوى التركيب في النص النثري.

أمرٌ آخر يتصل بمدى تصرف المبدع بما ينتجه من أصوات وهو نسبة تواجد هذه الأصوات من حيث كثافتها وقلتها في بينة العمل الإبداعيوكما قلنا سابقاً هو أمر مرتبط برسالة النص وغاياته، وليس عملاً عشوائيا يصنعه المبدع لمجرد الزينة أو لأداء موسيقي منفصل عن الموضوع الذي وجد فيه.

١ـ ٢:

إذا كانت الدراسة تنبني في جانب منها على ما أسماه البلاغيون قدامى بـ"الجناس والسجع"، وغير ذلك من الفنون التي

ترتبط بالإنتاج الصوتي، تلك التي تندرج تحت ما يسمى بـ"المحسنات البديعية"، فإن هذه الدراسة تغفل هذه المسميات التي كثرت كثرة باهظة في كتب البلاغين واختلطت مصطلحاتُها بما لا يفيد دراسة النص الإبداعي، حتى ينتبه محمد مفتاح إلى هذه الملاحظة فيقول "وقد بذل البلاغيون العرب مجهودات كبيرة في رصد البديعيات، ولكنهم اكتفوا بالتصنيف والتلقيب دون البحث عما وراء ذلك من مقاصد وخواطر جعلت تلك المحسنات تتمظهر في أنواع مختلفة وفي كيفيات متنوعة." (١)

إذن فإن جهد كثير من القدماء انصب على الدراسة الشكلية النمطية التي غفلت جوانب غاية في الأهمية يجب دراستها وتأملها، فكل هذه الفنون منتجاتٌ صوتيةٌ غفل عن قراءتها كثيرون ممن يُعْنَون بالنظر في النص وتأمله، فيسجل أحد الباحثين هذا بقوله "إن الألف المفردة إذا كانت حسنة في ذاتها

١- محمد مفتاح: مرجع سابق، ص٣٩

وفصيحة في تكون حروفها وعذبة حين ينطق بها، ثم فقدت تآلفها الصوتي والفكري مع غيرها لا يعتد بها، وتصبح مجرد ألفاظ مرصوصة لا تضيف جديداً إلى الفكرة، ولا تسهم في إثراء المعنى والامتداد به إلى أفاق رحبة"[1] . كما يسجل الدكتور محمد العمري هذا الملحظ المهم على عبد القاهر الجرجاني في إطار حديثه عن الفصاحة فيسجل "أنه لا محل للمقوم الصوتي فيها (يقصد نظريته النظم)، فالفصاحة من إنتاج المعنى ... بل الذي يجب تأكيده أن الجرجاني لم يطرح قضية المعنى كمبدأ متحكم في كل مكونات الفصاحة، ومنها المكون الصوتي، بل إنه جعل الصوت عوضاً لغيره وجعل حضوره في غيره كافياً لإبعاده، ولو نظر إلى تفاعل العنصرين: الصوت والدلالة دون أن يغمط أحدهما

١- محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية " نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية " منشورات دراسات : سال : ط الأولى ١٩٩١م، طبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ص :٨٣

حقه لكان لنظرته قيمة كبرى"[1]

وهذه الرؤية التي ترى أن الصوت اللغوي أمر لا يجب السهو عنه حين الولوج في بنية النص الإبداعي وتحليله، يؤكدها بعض النقاد المعاصرين حين يقول "إن الكلمة لا تحمل فقط معناها المعجمي، بل هالة من المترادفات والمتجانسات التي تكتسبها من السياق فقد تثير معاني كلمات تفضل فيها بالصوت أو المعنى، أو بالاشتقاق، أو حتى كلمات تعارضها أو تنفيها [2].

إن دراستنا لا تعنى بدراسة الصوت اللغوي بعيداً عن لبنات العمل الأدبي الأخرى، بل دراسته من خلال تشاكله وتفاعله مع مفردات العمل الإبداعي كلها وعلى ذلك فالصوتيات ليست مستقلة عن الكلمة والتركيب، نعم إن التشاكل الصوتي

١- عبد الفتاح عثمان: دراسات في علم البديع، مطبعة دار الهاني للطباعة، شبرا الخيمة، مصر :١٩٩٢م ، ص: ١٣

٢- طالع: أوستين وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب تحقيق محيي الدين صبحي ، طبعة المجلس الأعلى للآداب ، سوريا ، ص : ٢٢٥.

يتحقق في الكلمة، ولكنه لا يؤدى وظيفته كاملة إلا إذا تجلى في تركيب [1]

١-٣:

إبلاغية الصوت:

قلنا إن الصوت الذي يسعى نحوه المبدع ويبثُّه في نصه خلال تصرفه الفني في الكلمة والتركيب،لايأتي لمجرد الزينة والمحسن الشكل-وهذا التصور وقع فيه كثير من نقادنا القدماء- وإنما لغايات وأهداف"فإن الإيقاع أو ما يمكن أن تطلق عليه أسماء أخرى كالجرس أو الموسيقى أو القيمة الصوتية، ينطوي كما بات معروفاً على بُعْد نفسي إبلاغي، فهناك الإيقاع الداخلي ونعني به جرس اللفظ المفرد أو ما يطلق عليه بلاغيونا القدامى اسم " فصاحة المفرد " له وقعه النفسي، ومدى التوافق بين هذا الإيقاع وبين ما ينطوي عليه اللفظ من دلالة وإيحاء، ثم هناك

١- محمد مفتاح، (مرجع سابق) ص:٥٦

الإيقاع الخارجي ولعلنا نعني به الموسيقي الناتجة عن ارتباط عدد من الألفاظ وتآلفها مع بعضها البعض. إن هذا الارتباط وذلك التآلف بين الألفاظ والمفردات يولدان الإيقاع العام الخارجي للنص سواء في النثر أو في الشعر، ولعلنا لا نغلو في القول إن هذا الإيقاع يصيب مرمى إبلاغياً مؤثراً في حالتين: أن يكون تعبيراً عن حركة النفس الداخلية للشاعر أو الأديب، وأن يتضمن الشحنات والإيحاءات النفسية التي تسهل مروره إلى الجانب الآخر حيث المتلقي"(١).

لم يعد يخفي-إذا- على دارس النص الشعري مدى إسهام دراسة الصوت في رسالة هذا النص، فلقد أصبحت "الدراسة الصوتية تحتل مكاناً مرموقاً في المقاربات الشعرية سواء أكانت الأصوات مكتوبة على صفحة ترى بالعين أو كانت متعلقة بما ينتجه المتكلم من أصوات أثناء تلفظه، والنوعان معاً: المواد

١- سمير أبوحمدان ، الإبلاغية في البلاغة العربية، ص: ٦٨ ، ٦٩.

الصوتية و /أو الكتابة يستمران في دراسة الخطاب الشعري ...
وإذا ما حاول القارئ أن يفرد معاني للوقائع الصوتية أو الكتابية
فذلك هو " الرمزية الصوتية "(١).

إذن فالكلمات في بنية النصوص الأدبية يحملها الأديب
أصواتاً مختارة مقصودة، تكون لحمة قوية مع مراداته وغاياته
بل إن دلالة هذه الكلمات عبر نصه مرتبطة بهذه الأصوات حين
تتشاكل مع بعضها البعض، إلى الحد الذي يجعل منها الأديب
خلفية صوتية تحّول النص إلى حركة وحياة تنقل المتلقي من
حالة الغفلة والثبات إلى حالة اليقظة والقلق الذي يجعله
يتعايش مع النص، لا يسهو عنه ولا يغفل، يقول ديلبويل "إن
الصوتية لا تؤثر في حساسيتنا إلا بواسطة دلالة الكلمات أما
الصوتية في حد ذاتها فليست شيئاً " (٢).

١- محمد مفتاح، (مرجع سابق) ص: ٣٢

2- J. Molno et J. Tamine، Intoroduction a l'analyse linguistique de la poesie، Paris ، 1985 ، p. 59

الرؤية الصوتية- إذن - هي غاية الاختيار عن الأديب، وإلا أصبح الصوت اللغوي عبثا، ضوضاء لا غاية من ورائه، لذا "فإن أول ما يجب الاهتمام به في المعطيات اللغوية هو الرمزية الصوتية أو القيمة التعبيرية للصوت"[1] .

ويبدو أن موقف القدماء في نظرتهم للناحية الصوتية في العمل الأدبي تلك النظرة التي اقتصرت على تسمية هذه المنتجات الصوتية بأنها "محسن" ودون أي تأثير في النص الأدبي، أوقعت كثيراً من الباحثين المعاصرين في اضطراب حيال هذا الموضوع، يقول محمد مفتاح "إن تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب ليس ضروريا لتؤدى الجمل وظيفتها التداولية ولكن "شرط كمال" أو "محسن" أو "لعب لغوي" ومع ذلك فإنه يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري أو ما يشبهه من أنواع

١- محمد مفتاح، ص: ٣٣

الخطاب الأخرى الإقناعية"[1].

وكلام الباحث في مقدمة الفقرة يتناقض مع مؤخرتها، فنحن لا نوافقه على أن تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب مجرد "شرط كمال" أو "محسن" أو "لعب لغوي" مع أن الباحث في نهاية الفقرة يقرر أنه "يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري" ولست أدرى ما علة هذا الاضطراب ؟! فالعمل الأدبي الخلاق تكوينٌ له غايته وله هدفه، وإلا أصبح أشلاء ولبنات لا علاقة لبعضها ببعضها، وهذا -لاشك- يخالف تماماً طبيعة الأعمال الأدبية الخالدة.

ولم يعد يخفى مرة أخرى " أن الإيقاع الموسيقى في الشعر هو تعبير أصيل عن الانسجام أو التوافق في بنية القصيدة، فنحن لا نهرق أبياتاً على الورق، بل وقبل ذلك نموسقها ونوقعها "[2]

١- نفسه، ص: ٣٩ .

٢- سمير أبو حمدان، الإبلاغية فى البلاغة العربية، ص: ٦٥

وهـو مـرة أخـرى- أي- الإيقـاع "لـيس مجـرد تكـرار لأصـوات وأوزان تكـرار يتنـاوب تناوبـاً معينـاً، مسـتفعلن فعلـن، ولـيس عـدد مـن المقـاطع، ولـيس قـواف تتكـرر بعـد مسـافة صـوتية معينـة لتشـكل قـراراً. هـذه كلـها عناصـر إيقاعيـة، ولكنهـا جـزء من كل واسع ملون متنوع"[1] .

إن ما سبق يؤكد أن إنتاج الصوت في النص الإبداعي عمل لا يمكن تناسيه. فاللغة في مقامها الأول ما هي إلا أصوات تحمل دلالتها عبر مسارات تركيبية أو مفردات نحوا المتلقي مستهلك النص و متذوقه.

ويؤكد الباحث سمير أبو حمدان هذا البعد المهم، البعد الإبلاغي للصوت المنبعث من مفردات وتراكيب قصدها المبدع قصداً، وأثر ذلك في شحن الأحاسيس والانفعالات التي يولدها

١- خالدة سعيد،إيقاع الشوق والتجاذب، بحث منشور في مجلة مواقف العدد ٦ السنة الثانية من كانون الثاني ١٩٧٠م، ص: ٢٦٧

العمل الفني في أنفسنا حين نغوص ونسبح في هذا العمل الإبداعي، يقول "يمكن أن نعتبر بأن الإيقاع الموسيقى إذ ينطوى على بعد إبلاغي فهو في الوقت نفسه، يشحن معه مجموع الأحاسيس على بعد إبلاغي أصيل، والانفعالات التي ترتطم في الداخل من الكائن الفرد، وهذا البعد الإبلاغي الجديد، أعني به الإيقاع الموسيقي يسبغ على الشعر روحاً حية متقدة، وعلى هذا فإن الشاعر حين التعبير عن حالته الشعورية، إنما يفعل ذلك من خلال الإيقاع النفسي الذي نستطيع أن نعتبره وعاءً تندلق منه حالته النفسية"[١] .

والفقرة الأخيرة من مقولة الباحث تؤكد مهمة الارتباط التوليدي بين الصوت وبين الإيقاع النفسي للمبدع، وتؤكد مدى الاهتمام لهذا الجانب المهم في بنية العمل الإبداعي حين فهمه وفك شفراته ورموزه، لذا لم تعد - أبداً - موسيقي الشعر

١- سمير أبو حمدان، الإبلاغية فى البلاغة العربية، ص : ٦٥ .

مجموع الأدوات المنتجة لها " لم تعد مجرد أصوات رنانة تروع الأذن، بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهز أعماقه في هدوء ورفق"[1] .

إن أي إهمال للقواعد التي ينتظم بها العمل الأدبي يُفضي إلى خطأ في الهدف، معنى هذا " أن هناك قواعد صوتية وتركيبية ودلالية يجب أن تُراعى وإلا أخطأ الكلام هدفه "[2] .

إذن لا يمكن للباحث في بنية الأعمال الأدبية خاصة الشعرية منها أن يغفل الصوت ومصادره في المفردة أو التركيب يبحث عن أثره وما يضيفه على النص ودلالته، حيث لم تعد أبداً مصادر إنتاج الصوت في النصوص الإبداعية محسناً أو لعباً لغوياً أو شرط كمال.

١- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية و المعنوية، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر، ك١٩٧٦، ص: ٦٧.
٢- محمد مفتاح، ص :٤٠، ٤١.



المبحث الأول

المنتج الصوتي الحر.



مدخل :

اهتم البلاغيون القدماء اهتماماً ملحوظاً بكل ما ينتج تناظراً صوتياً سواء على مستوى البيت الشعري في القصيدة الشعرية أو على مستوى التركيب في الفن النثري وأولوا ذلك عناية في فنونهم التي اندرجت تحت (علم البديع).

وإن كانت جلُّ كتب القدماء فيما يخص فنون علم البديع قد نظرت إلى هذه الفنون على أنها زائدة، وما هي إلا محسن زائد أو مجرد شرط كمال- كما ذكرنا سابقاً- فإن هذه الفنون قد خلت من أي إسهام في إطار دراستهم للإبداع الشعري واقتصروا في نظراتهم للنص الشعري حول علمي المعاني والبيان، وظلّت هذه الفنون المسمَّاة بالفنون البديعة، خاصة اللفظية منها، عملاً شكلياً، حتى فقدت هذه النصوص حين تحليلها والبحث عن جماليات الأداء فيها كثيراً من هذه الجماليات التي بها تظلُّ

تعطي، كما تظل ميدانا يجول فيه المتلقي، فيخرج ما لم يكن يُخرجه إذا غفل هذه الفنون ودورها في رسالة هذه النصوص الإبداعية.

إن عدم الاهتمام بالصوت الإبداعي الذي أفرزته هذه الفنون أدىً إلى الظواهر التالية:

أولاً:

خلت دراسة القدماء في كثير منها عن الانتباه للدور الصوتي المتولد من هذه الفنون وأثره في بالبنية العميقة للنص ورسالته.

ثانياً:

كان وصفهم لهذه الفنون بالمحسنات جعلهم يكثرون من المسميات والقواعد لهذه الفنون حتى تشابهت، وأصبحت عبئاً يضرُّ ولا ينفع، وامتلأت كتب البلاغيين بمسميات هذه

الفنون من أديب لآخر، مما جعل الكثير منهم يتحايل على إيجاد الشاهد الشعري ليطابق المسمى الذي أتى به. ويؤكد الباحث محمد مفتاح ما طرحناه سابقاً بقوله "وقد بذل البلاغيون العرب مجهودات كبيرة في رصد البديعيات ولكنهم اكتفوا بالتصنيف والتلقيب دون البحث عما وراء ذلك من مقاصد وحوافز جعلت تلك المحسنات تتمظهر في أنواع مختلفة وفي كيفيات متنوعة "(١)، و يقول في موطن آخر "إن ما فعله البلاغيون بخصوص هذا الشأن مفيد لدراسة معاني الجمل العادية، ولكنه ليس كذلك بالنسبة إلي الجمل الشعرية". (٢)

١- محمد مفتاح، ص: ٣٩
٢- نفسه، ص: ٣٨

ثالثاً:

اتجهت الدراسات التي اهتمت بهذه الفنون بمنهج جزئي غير متكامل في تعاملها في النص الإبداعي، فلكل مساره الذي لا يلتقي مع الآخر، حتى أصبح النص- حينئذ- فنونا غير متلاقية لا تصب في رافد واحد، مِمَّا مزق العمل الإبداعي وأضاع عليه تكامله واتحاده نحو غايته ورسالته.

فليست هذه الأصوات الناتجة من هذه الأصوات المتناظرة "مستقلة عن الكلمة والتركيب، نعم التشاكل الصوتي يتحقق في الكلمة ولكنه لا يؤدي وظيفة كاملة إلا إذا تجلىً في تركيب"[1] يصبح الأمر- إذن -عبارة عن مدى التآلف والإسهام الذي يؤديه الصوت في ثراء المعنى، فالألفاظ إن فقدت تألفها الصوتي . والفكري في إطار لحمة النص " تصبح مجرد ألفاظ مرصوصة لا

١- نفسه، ص: ٥٦

تضيف جديداً إلى الفكرة، ولا تسهم في إثرا ء المعنى والامتداد به إلى أفاق رحبة"[1] .

وهذا المبحث يدور حول (المنتج الصوتي الحر) ونعني بذلك المنتج الصوتي الذي يعمد المبدع إنتاجه وتوزيعه عبر بنية نصه تبع حركية المعني الساري فيه فيكثر منه المبدع، أو يأتي به على قلة، فهو حر في كثافته، وفي طريقة توزيعه عبر البيت أو الأبيات متوالية، أو عبر التركيب في الفن النثري، و هذا المنتج يقابله المنتج الصوتي المقيد في المبحث الثالث الذي نعني به صوت "القافية" وهذا المنتج الذي -نحن بصدده- إما أن يكون عبر اللفظة (الواحدة) كلياً حين تتكرر، وإما أن يكون جزئياً عبر جزء من اللفظة لا كلها، وكل من المنتج الصوتي المتناظر كلياً أو المتناظر جزئياً يمثله بعض فنون علم البديع، وهذه الدراسة يَقْترح الباحث بها أن تكون بديلاً عن هذه المصطلحات والمسميات والتقسيمات

١- عبد الفتاح عثمان، دراسات في علم البديع، ص: ١٣

التي عجَّت بها كتب القدماء وأحالت هذا الجانب المهم في البلاغة العربية إلى كم زائد ضاق الدارسون به ذرعاً وأصبحت هناك في النص جوانب مهملة، يعد عدم احتوائها والوقوف عليها مما يفسد على النص غايته ورسالته.

* * *

أولاً : المنتج الصوتي المتناظر كلياً

قلنا من قبل أن بناء اللغة الشعرية هو بناء يبتعد عن العشوائية، بناء يتسم بالفنية الغنيَّة، والمبدع يتعامل مع هذه اللغة من حيث اختيارها وترتيبها تعاملاً ينسجم مع خواطره وبنياته النفسية، تلك التي تتشاكل وتتشابك مع الموضوع المطروح في نسيج نصه، وعلى "هذا فإن اللغة الشعرية تتجلى كلغة قد رتُبت على نحو خاص، بما في ذلك المستوى الصوتي"(١) إذن ما دام أمر طبيعة اللغة الشعرية بهذه الخصوصية، ومادام التعامل معها وترتيبها لم يكن إلا عملية مقصودة واعية، فإن أي ظاهرة على مستوى التركيب لابد أن تعنينا بالكشف عن غاية هذه الظاهرة وعلة تواجدها .

١- يوري لو تمان، تحليل النص الشعري: بنية القصيدة، ترجمة وتعليق محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، ص: ٩٧

من هذه الظواهر المفردات التي يبثها المبدع في لحمة نصه منتجة تناظراً صوتياً كلياً. هذا المنتج الصوتي يكرره تكريراً مقصوداً يصيب به البنية العميقة في نصه، وقد "لوحظ من قديم أن التكرار الصوتي في الشعر يخضع لقوانين تختلف إلى حد ما عن تلك التي يخضع لها الكلام غير الفني. فإذا كان الكلام العادي ينظر إليه باعتباره كلاماً غير منتظم، بمعنى أنه لا يوجد في الحسبان تميز بنائه بوضع لغوي خاص. فإن اللغة الشعرية تتجلى كلغة قد رتبت على نحو خاص بما في ذلك المستوى الصوتي ....وفي أكثر الحالات انتشاراً (وإن كان الأحرى أن نقول أكثرها وضوحاً لدى الملاحظة بحكم أوليتها) فإن انتقاء الكلمات يتم حيث تتردد أصوات معينة بصورة أكثر أو أقل مما هو معتاد في عرف اللغة"[1].

١- يوري لوتمان، (مرجع سابق) ص: ٩٧

إذن فالمنتج الصوتي المتناظر كلياً " صوتا ولفظا " يقوم على اكتشاف الألفاظ المتشكلة صوتياً سواء اختلفت في دلالتها أو لم تختلف، وعند هذا التناظر الصوتي بين المفردتين يثار انتباه المتلقي ويُسْتفز حول هذا الصنيع الذي زرعه المبدع في بنيته نصه، وهنا يقع المتلقي تحت تأثير أمرين:

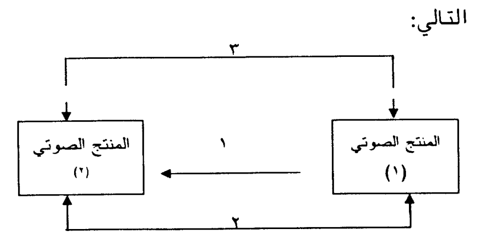
الأول :

لفت نظره وإثارة ذهنه إثارة مفاجئة أو ما يمكن أن يسمى بالصدمة(Shock).

الثاني :

إعادة قراءة هذا المنتج الصوتي عبر الانتقال من المنتج الثاني نحو المنتج الأول مما يجعله يعيد قراءة البيت مرة أخرى ،هذا بالنسبة للمتلقي، أما بالنسبة للدلالة المطروحة فتحدث لها حركية وديمومة لا تسكن، وهي ديمومة ناتجة

عن أن المنتج الصوت الثاني حين يرتد إلى المنتج الصوتي الأول تتحرك دلالة البيت حركة دائرية يمثلها الشكل التالي:



وبهذا الصنيع يُشكِّل المبدع من هذا التوليد الصوتي مركزاً تدور حوله دلالة البيت أو لِنقل هو أساس اهتمام المبدع الذي يودُّ ألا يهمله المتلقي وإلا لما كان هذا الصنيع من لدن المبدع.

قلنا في بداية دراستنا أن هذه الدراسة هي مشروع مقدم لإعادة دراسة فنون كثيرة في بلاغتنا العربية وتخليصها من كثير من المصطلحات المكررة التي لا تفيد دراسة

النص الإبداعي ولا متذوقة على حدٍ سواء، وما هذه المسميات العديدة للظاهرة الواحدة إلا مصداقاً لما تطرحه، ولقد عنونا كل هذه الفنون المتكررة [1] والمبثوثة في كتب البلاغة القديمة والتي تنتج تناظراً صوتياً تحت عنوان هذا المبحث المسمى (المنتج الصوتي المتناظر كلياً)، وبدراستنا في شواهد هذا المنتج الصوتي المتناظر كلياً في كتب البلاغة العربية قديماً وحديثاً، وجدنا أن هذه الألفاظ المتناظرة صوتياً تقع في بنية البيت على مسافات مختلفة، إما متقاربة أو متباعدة، أفقياً أو متوالية رأسياً على مستوى الأبيات، كما نود أن ننوه بأن ورود هذه المنتجات بهذه الهيئات المختلفة هو أمر

---

١ - فمثلا الجناس التام يدور تحت مسميات:

* المستوفى: انظر المصباح في البيان والمعاني والبديع، ص :٣٨٤؛

* جناس التماثل، أو المماثل، أو الجناس الكامل، انظر المعجم، ص:٤٨١؛ ٥٢٣؛ ٤٨٨؛ على الترتيب.

مـرتبط بحالـة المبـدع وقدرتـه علـى التكـوين الفـني الـذي يعـي أنه يثري دلالة نصه ويذهب بها حيثما يريد.

وبتأملنـا في هـذه النمـاذج الـتي تنـتج تنـاظراً صـوتياً كليـاً وجدنا منها ما هو متجاور على الشكل التالي:

..................▭ ▭..................

مثل قول محمد بن عبد الله المعروف بابن كناسة الأسدي:

وسمّيتُه يَحيى ليحيا[*أ] فلمْ يَكُـن
إلى ردّ أمْـرِ الله فيـه سبيـــلُ[1]

إن المنـتج الصـوتي المتنـاظر يقـع بـين الفعـل: (يحيـى) والاسـم: (يحيـا) وهـذا التنـاظر الصـوتي يـدعوا المتلقـي مـرة أخـرى لقـراءة البيـت، وبالتـالي تأمـل هـذا التنـاظر والفـروق

(*أ) - يندرج تحت: الجناس التام، انظر: المعجم المفصل ص:٤٧٤.

١ - إنعام نوال عكاوي، المعجم المفصل في علوم البلاغة (البديع والبيان والبديع)، مراجعة أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٢م، ص:٤٧٤

الدلالية بينهما، فالمبدع وهو في سبيل طمعه في أن يحيا له ولده وأن ينعم به اشتق من الفعل اسماً، كما جعل من هذين الصوتين المتناظرين أسطع الأصوات على مستوى البيت، وكأن الشاعر يدعونا نحو الوقوف على هذين الصوتين المكررين وقفة، ثم نتمُّ البيت قراءةً وفهماً لنجد أن ما صنعه لم يكن يرُدُّ أمرَ الله فيه.

وبإعادة التأمل في لفظتي هذا المنتج :

- الفعل: يحيا

- والاسم: يحيى

وبالتدقيق في صنعتي هذا الصوت المكون من (الياء – الحاء – الياء (الموصولة بالمد)، وجدنا :

-الياء :

يقول عنها العلا يلي: أنها للاتصال المؤثر في البواطن.[1]
ويقول حسن عباس عن "الياء" في أول الكلمة "يبدو صوت الياء هنا كأنه يصعد من حفرة بشيء من المشقة والجهد".[2]

- الحاء :

صوت حلقي احتكاكي مهموس رخو.[3] يحدث صوته باندفاع التنفس بشيء من الشدة مع تضييق قليل مرافق في مخرجه الحلقي فيحتك النفس

---

١ - حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها: دراسة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، ١٩٩٨، ص: ٩٨

٢ - حسن عباس، مرجع سابق، نفس الصفحة.

٣ - محمد كمال بشر، علم اللغة العام (الأصوات)، ص ١٢١

بأنسجة الحلق الرقيقة ويحدثُ صوتا هو أشبه ما يكون بالحفيف.[1]

ويقول عنه - الحاء - حسن عباس هو أحسن الأصوات عاطفة وأكثرها حرارة وأقدرها على التعبير عن حكايات القلب ورعشاته.[2] ومعاني هذا الحرف وسط الكلمة باختلاف هذه المصادر تجمع بين الرقة أحيانا والشدة أحياناً أخرى أو الرقة والنقاء.[3]

مما سبق رصده من خصائص لهذا المنتج الصوتي نجده يتوافق مع حالة الشاعر الذي تكسر أمله أمام إرادة الله في ابنه وانتقاله إليه. فدلالة (الياء) على الانفعال المؤثر كما ق ءال (العلايلي) ودلالتها على المشقة والجهد كمن يصعد

١ - حسن عباس، مرجع سابق، ص: ١٨١
٢ - حسن عباس، مرجع سابق، ص ١٨٢
٣ - المرجع نفسه، ص : ١٨٨وما بعدها.

مــن حفــرة، لتتوافــق وحالــة الشــاعر المنفصــلة المصــابة بالمشقة والجهد حين ضاع أمله في بقاء ابنه.

ولعــل وجــود صــوت (اليــاء) مكــرراً مــرتين في الفعــل (يحيــا) والاسـم (يحيـى) مـا يؤكـد فهـم الشـاعر لأدوات فنـه وقـدرتها علـى تماثـل مـا في صـدره مـن معـاني المشـقة والجهـد والانفعـال الـذي بـدأ بـه البيـت الشـعري قويـاً، ثـم ضـعف وانتهى مع نهاية البيت:

.... فلَمْ يكُـنْ

إلى رَدْ أمْرِ الله فيهِ سَـبِيلُ

علينـا أن نلحـظ هـذا التوافـق العجيـب بـين دلالـة (الـلام) صوتاً وإيحائه "بمزيج من الليونة والمرونة والتماسك والالتصاق"[1] بحالـة الشـاعر بعـد تنفيـذ أمـر الله في ابنـه بالاستسـلام والليونـة والمرونة في قبول هذا الأمر الذي لا مرد له.

---

١ - المرجع نفسه، ص: ٧٩

بعد هذا التحليل رأينا كيف أن الوقوف على هاتين اللفظتين(يحي – يحيا) اللتين ينتميان إلى ما أسماه البلاغيون القدماء (جناس تام) أو غيره من المصطلحات الوفيرة، تلك التي لا تختلف عن هذا المصطلح إلا في المسمىً مع تناظر الشواهد، دون أن يُلتفت إلى هذا التناظر الصوتي والحروف المنتجة له في إطار سياقها العام، نقول إن هذه النظرة السطحية لتعد موتاً وتدميراً لغايات الشاعر ومقاصده وطمساً لمعالم فنه القولي .

فالصوت إذن لا يتحقق له هذا الإسهام في دلالة النص من خلال واقع اللفظ المجرد وإيقاعه الصوتي المجرد، وإنما ينشأ أولاً "من علاقته بالألفاظ التي تسبقه مباشرة والتي تتلوه مباشرة وثانيا من علاقته العامة بسائر السياق، وهذه علاقة أكثر غموضاً، وهناك مصدر لموسيقى اللفظ هو علاقة

معنــاه المباشــر في الســياق الــذي ورد فيــه بمعانيــه الأخــرى في الســياقات الأخــرى،أي درجــة اللفــظ مــن أحــداث ترابــط الخواطر"[1]. ومن ذلك أيضاً قول الشاعر:

وإن ترمك الغربةُ فــي معشــر

تضافروا فيــك علــى بغضــهمْ

فدارهم ما دُمــتَ فــي دارهــم

وأرضهم ما دُمتَ في أرضــهم

فلاحظ التشاكل الصوتي بين :

- **الفعل**: دارهم (فعل + فاعل : ضمير + هم :ضمير مفعول به)

- **والاسم**: دارهم.

- **وكذلك**:(أرضهم):(فعل + فاعل : ضمير + هم :مفعول به).

(أرضهم) : (الاسم + هم: مضاف إليه)

---

١ - محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط٢، ١٩٧١م، ص:٢٣

من هذا النمط المنتج المتناظر قوله تعالى:

﴿ وَيَوْمَ تَقُومُ ٱلسَّاعَةُ يُقْسِمُ ٱلْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا۟ غَيْرَ سَاعَةٍ ۚ كَذَٰلِكَ كَانُوا۟ يُؤْفَكُونَ ﴾[1]

- الصوت الأول: (الساعة – يوم القيامة).
- الصوت الثاني: (الساعة – الساعة الزمنية) الوقت.

ولا شك أن المتلقي سيعاود قراءة الآية ليقف على هذا التناظر الصوتي وما يحويه من تناظر في المعنى أو اختلاف فيه.

لكن ما سر تعبير الآية بهذا التناظر الصوتي المنبعث من الحروف التالية:

- السين، الألف، العين، التاء المربوطة.

بإعادة النظر في الخصائص الصوتية لهذه الحروف المشكلة لهذا المنتج الصوتي وجدنا:

---

١ - سورة الروم الآية: ٥٥

– السين :

صـوت لثـوي احتكـاكي مهمـوس رخـو[1]، أحـد الحـروف الصـفيرية، وهـو صـوت يتناسـب مـع هـذا اليـوم الجلـل الـذي يُجمـع بـين الهمـس والحركـة، والسـين -أيضـاً- يقـول عنـه الأرسوزي إنه للحركة والطلب.[2]

– الألف (اللينة) :

وسط الكلمات يعتقد تأثيرها في معانيها على اختفاء خاصية الامتداد عليها في المكان أو الزمان.[3]

– العين :

في وسط الكلمة تدل على الشدة والفعالية.[4]

---

١ - محمد كمال بشر، الأصوات ، ص:١٢٠
٢ - حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص: ١١٠
٣ - المرجع نفسه، ص ٩٧
٤ - حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص: ٢٢٢

- التاء المربوطة :

وصلاً في نهاية الكلمة أيضاً تدل على الشدة والقساوة والغلظة.[1]

وأما "التاء المربوطة" في حالة الوقف تنطق (هاء) ساكنة توحي كما يقول حسن عباس بالاهتزازات العميقة والاضطرابات النفسية.[2] وهي في نهاية المصادر للشدة ، وكذا لمشاعر الحزن والألم والحيرة، وهذه معان تتوافق مع حال هذا اليوم المليء بالاهتزازات والاضطرابات والألم والحزن والحيرة[3]، التي تكسو هؤلاء المجرمين. كما لا يخفى أن السين المشددة في اللفظة الأولى تزيد من قسوة هذا اليوم وتزيد من شدته.

---

١ - المرجع نفسه، ص: ٥٩

٢ - المرجع نفسه، ص: ٢٠١

٣ - المرجع نفسه، ص: ٢٠٢ وما بعدها.

لا شك أن هذا التناسب بين دلالة صوت هذه الحروف من شدة وفاعلية وقسوة، وبين هذا اليوم العصيب على هؤلاء المجرمين بما يتسم من قوة وقسوة، ليؤكد أن هذا التناظر الصوتي لابد وأن يحظى باهتمام القارئ، ليس فقط أن يلاحظ التشابه التام بين رسم الكلمات واختلاف المعاني ليسميه (الجناس التام) كما هو في كتب القدماء، بل ليبحث عن الأثر الدلالي من وراء هذا التناظر.

لنتأمل نفس اللفظ صوتياً في السياقات القرآنية التالية:

﴿وَيَوْمَ تَقُومُ ٱلسَّاعَةُ يُبْلِسُ ٱلْمُجْرِمُونَ﴾[1].

﴿وَيَوْمَ تَقُومُ ٱلسَّاعَةُ يَوْمَئِذٍ يَتَفَرَّقُونَ﴾[2].

نجد كم كانت الأصوات المنبثقة من هذه الكلمة ذات دلالة متوافقة مع مناخها العام، فالكلمات التي هي عبارة عن

---

١ - سورة الروم الآية : ١٢

٢ - سورة الروم الآية: ١٤

مجموعات صوتية تقوم على بناء مزدوج، إنما هي أصوات "تعتبر رموزاً

للمعاني، وهي أيضاً حين تكون رموز للمعاني تعتبر أصواتاً وأنت لا تستطيع أن تستعملها بالصفة الثانية، أيّ أنك لا تستطيع أن تستعمل الجرس دون المعنى ولا تستطيع، كذلك أن تغير الصوت تغييراً مادياً دون أن تغير المعنى وبالأحرى نفقده".[1]

وإذا كان اللفظ الثاني بمتجه الصوتي متناظرا مع الصوت الأول، إلا أن الأخير (الساعة الزمنية) يخرج عن هذه الدلالات الصوتية المنبعثة عن اللفظ الأول حتى لتصبح دلالة السين والعين والتاء المربوطة (وصلاً) والهاء (وقفاً)، ذات دلالات مختلفة.[2]

---

١ - أرشيبال ملكيش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمي الخضراء الجيوشي، دار اليقظة العربية، بيروت :١٩٦٣، ص: ٣٨

٢ - طالع على التوالي (حروف : س، ع، هـ)، حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص:٢٠٦،١١٠، ١٩١، وما بعدها.

مرة ثانية إن هذا التناظر الصوتي يتطلب مهارة ويقظة من المتلقي ليضع كل منتج في إطاره ومجاله الذي تنمو معه الدلالة، لا أن يقف فقط على هذا التشابه الصوتي بين الكلمتين ، ويدرك الفرق اللغوي بينهما، دون أن يجول في خصائص الحروف الصوتية ومعانيها.

ومن المنتج الصوتي المتناظر كلياً ما يأتي رأسيا والمبدع حين يعمد هذا الصنيع يجعل من هذا التناظر وسيلة من وسائل تضافر الأبيات وتماسكها وتعد حينئذ من العلامات الأسلوبية في إبداعه.

إن المتلقي في هذا النوع من المنتج الصوتي يلفت نظره المنتج الثاني في الأبيات التالية، فيعاود قراءة ما سبقه ليقف على الفروق الدلالية التي تكمن وراء هذا التناظر الصوتي الذي يحيي فيه يقظة تزيل مللاً ربما يعتريه، إما من طول النص ، وإما من

حرص المبدع أن يكون متلقي النص مساهماً في إبداعه من خلال هذه الحركية التي لا تجعله هادئاً ساكناً.

من ذلك قول الشاعر مادحاً:[1]

أقلامُه تحْكي الرماحَ فكَــــم بهـــا
أضْحَى طعيناً من به أمْسى رمَـــقْ
وإذا انْتَضى سَيْفُ اللسَان مُناظراً
فيه يموت من المخَافة مَنْ رَمَـــقْ

إن هذا المتناظر الصوتي يأخذ الشكل التالي :

....	....	▭
....	....	▭

إن الشاعر قد جعل من هذا التناظر الصوتي بين اللفظين :

- رمق : في البيت الأول : النظر المتكرر شزراً.

و -رمق: في البيت الثاني : بقية الروح.

---

١ - المعجم المفصل، ص: ٤٧٤

أساس دلالة البيت، بدليل أمور منها :

أولاً:

جعل من اللفظين المتناظرين صوتا قافيته، وجعل القافية الأولى تدور إلى القافية الثانية مع إيهام بتكرارها عيباً من عيوب القافية حين تتكرر في النص متوالية.

ثانياً:

اختيار هذه الحروف بأصواتها ودلالتها وانسجامها مع المؤثرات الأخرى في النص، يجعل المتلقي يقف عندها ويتأملها.

إن الشاعر في بيتيه السابقين يمدح الآخر بالبلاغة وقوة الكلمة وغور أثرها :

- فأقلامه : رماح نافذة .

  المقابل : طعين ينظر شزراً حسداً.

- لسانه : سيف قاطع فيه بقية روح.

  المقابل : خائف يموت

وفي إطار هذا الوصف السابق ننظر كم ساهم هذا التناظر الصوتي في ثراء الدلالة المطروحة.

إن مكونات هذا المنتج الصوتي كانت على النحو التالي:

- الراء:

صوت لثوي مكرر مجهور[1] متوسط الشدة ، يتسم بالتكرارية، ومن معانيها في بداية المصادر كما يقول حسن عباس "تدل على التحرك والتكرار والترجيع" [2] كما أنها تدل على الفزع والخوف ومظاهر الاضطراب التي تنتاب من يتعرض لهذه الحالات الشعورية"[3] أليس بعد الوقوف على هذه الخصائص الصوتية لهذا الحرف " الراء" ما يؤكد لنا مدى التوافق بين دلالة الصوت في البيت الأول حيث الترجيع والتكرارية والتحرك مع هذا الرمق الذي

١- محمد كمال بشر، علم الأصوات، ص: ١٢٩

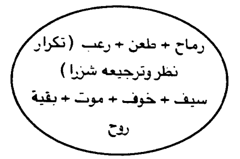
٢ - حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص: ٨٥

٣ - المرجع نفسه، ص: ٨٦

يضطرب نظره شزراً خوفاً من طعنات صادرة إليه من أقلام هذا الممدوح حين تكتب هاجية مهاجمة.

وفي البيت الثاني تتوافق خاصية الصوت لهذا الحرف "الراء" بدلالتها على الفزع والاضطراب مع الخائف الذي لا يبقى له إلا بقية روح حتى يموت، فهو مفزع مضطرب، لنضع إذن هذه المفردات بجوار بعضها مع إحاطة لهذا الصوت الصادر من الراء على النحو التالي :

عدم استقرار وثبات　　　　أصوات ترجيع وتكرار



أصوات فزع وخوف واضطراب مشاعر

- **أما عن الميم وسط الكلمة:**

صوت شفوي أنفي مجهور[1] متوسط الشدة يقول عنه حسن عباس "فانطباق الشفة على الشفة مع حرف الميم يماثل الأحداث الطبيعية التي يتم فيها السد والانغلاق".[2]

- **وأما عن القاف** ":

هو حرف شديد، يصفه العلايلي بأنه "للمفاجأة تحدث صوتا .... وهي في نهاية الكلمة تعني الشدة والفعالية" [3].

وبهذه الدلالات للأصوات التي تؤلف هذا المنتج الصوتي يكون قد اختير اختياراً إبداعياً يتوافق مع الدلالة العامة المطروحة من وراء هذه الأبيات. فالشاعر في صياغته للكلمات التي تؤلف النسيج الشعري لقصيدته لا يتعامل معها تعاملاً اعتباطياً بل ينتقيها مستغلاً الخواص الحسية لأصواتها

---

١ - محمد كمال بشر، الأصوات، ص: ١٣٠

٢ - حسن عباس، مرجع سابق، ص: ٧٢

٣ - حسن عباس، مرجع سابق، ص: ١٤٤،١٤٥

وجرسها، كما أن الأديب ينتبه نحو قدرة هذه الأصوات الفعالية على إنتاج الدلالة، ذلك لأن "الأصوات غنية بالقيم الترابطية والتعبيرية التي يستطيع الفنان استغلالها "(١)

ومن المنتج الصوتي الموهم بالتشاكل والتناظر:

ويتطلب من المتلقي زيادة في التركيز والانتباه، حين تكون اللفظتان المنتجتان لهذا التشاكل الصوتي تختلف في جزئية صوتية ناتجة عن فتح أو كسر صوت الحرف داخل بنية المنتج الصوتي الكلي(ب) ويأخذ المنتج الشكل التالي:

المتناظر الصوتي الأول	المتناظر الصوتي الثاني
(كسر) انخفاض	(فتح) علو

١ - أوستين وارين وويلك، نظرية الأدب، ص: ١٨٨

من هذا النوع قوله تعالى

﴿ وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا فِيهِم مُّنذِرِينَ ۝ فَانظُرْ كَيْفَ كَانَ عَٰقِبَةُ ٱلْمُنذَرِينَ ۝ ﴾(١)

إن لمنتج الصوتي تولده اللفظتان "منذِرين – منذَرين" إيهاماً باتحاد المعنى للمتلقي المتعجل الذي لابد أن يتأنى مرة ثانية حتى يدرك أن الاختلاف في المعنى سببه الاختلاف في حركة حرف في بنية اللفظ الثاني، مما يدعوه نحو التحرك عائدا نحو اللفظ الأول. إذن فنشاذ الصوت في الآية هو اختلاف حركة "الذال" في اللفظتين:

(*ب)- هذا الشكل يسميه البلاغيون:جناس التحريف،انظر: المعجم المفصل، ص: ٤٧٥ أو يسمونه:التجنيس المحرف وهو اتفاق الكلمتين فيما سوى الشكل أو التضعيف، أو زيادة المد، المصباح: ١٨٦؛ويسميه ابن رشيق: التجنيس المحقق، المصباح: ١٨٦، ١٨٧

١ - سورة الصافات الأيات: ٧٢

- *الأول*:

مكسورة "اسم فاعل"

- *الثانية*:

مفتوحة "اسم مفعول"

وحين نتأمل هذا المنتج الصوتي، نجد كم كان لمثل هذه المنتجات الصوتية من إبلاغية نافذة داخل إطار الدلالة العامة المطروحة من وراء النص، وأنَّ مثل هذه المنتجات الصوتية ليس أبداً تصرفا عشوائياً، بل مقصوداً واعياً لدور هذه الأصوات مع اللبنات الأخرى في نضج الدلالة وغور أثرها في المتلقي.

- الميم :

صوت يحصل بانطباق الشفتين وهو صوت يوحي بذات الأحاسيس اللمسية التي تعانيها الشفتان لدى انطباقهما، من

الليونة والمرونة والتماسك مع شيء من الحرارة.[1] وانفراج الشفتين أثناء خروج صوت الميم يمثل الأحداث التي يتم فيها التوسع والامتداد.[2]

فهل هناك تماثل بين هذه الصفات السابقة لهذا الصوت وبين الحالة التي عليها كل من "المنذِرين والمنذَرين" حين تتسم العلاقة بالليونة والمرونة والامتداد والتوسع من لدن "المنذِرين" نحو المنذَرين"؟ ألم يقل الحق سبحانه وتعالى لرسوله الكريم صلى الله عليه وسلم :

﴿...وَلَوْ كُنتَ فَظًّا غَلِيظَ ٱلْقَلْبِ لَٱنفَضُّواْ مِنْ حَوْلِكَ ...﴾ [3]

وقوله تعالى:

﴿... وَجَـٰدِلْهُم بِٱلَّتِى هِىَ أَحْسَنُ ...﴾ [4]

---

١ - حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص: ٧٢

٢ - المرجع نفسه، نفس الصفحة.

٣ - سورة آل عمران من الآية :١٥٩

٤ - سورة النحل من الآية : ١٢٥

أليست هذه حالة الرقة والمرونة التي يجب أن تسود العلاقة بين المنذِرين والمنذرين؟. أما عن النون: فهي صوت مجهور متوسط الشدة وهو حسب النطق به يوحي تارة بالحركة من الداخل إلى الخارج وهو "الانبثاق".[1] وهي تتشاكل مع حركة الانبثاق الدائرة بين "المنذِرين" ..و"المنذرين".

- وأما عن حرف الذال:

الذي يمثل البؤرة بين المنتجين الصوتين اللذين اختلفا باختلاف حركة" الذال" الأولى عن الثانية، وجدنا أنه من الطريف أن يصفه حسن عباس ضمن الحروف اللمسية[*] وهي تتسم بإحساس بالتماس والضغط، وكأن هذا الحرف بهذه السمة الدلالية يمثل نقطة البروز في حلقة التواصل والتماس بين

---

١ - حسن عباس، المرجع نفسه، ص:١٦١

(*) - وهي كما وصفها من أبسطت الحروف العربية وأقلها تعقيدا، وهي التاء، الثاء، الذال، الدال، الكاف، الميم.

الرسل والمرسل إليهم، والإحساس بالضغط عند (المرسل إليهم)، حين تلقي عليهم وصايا وهدايات وأوامر المنذِرين.

مرة أخرى يقول حسن عباس، في إطار المقارنة بين الثاء والذال"إذا كانت الثاء تدغدغ طرف اللسان بكثير من المرونة والدماثة فتوحي بطعم الدسم والملمس الدافئ الوثير، فإن الذال ألذ مذاقا وأكوى حرارة وأوخذ ملمسا وأشد توترا".(1)

فما هذا التوافق بين هذه الخصائص وبين حالة "المنذِرين والمنذَرين" التي تتسم بالتوتر والوخز وشدة الحرارة بين الطرفين ونحن لا نغالي في صحة هذا التأويل والانسجام، حيث الإعجاز اللغوي للقرآن الكريم والاختيار المعجز لحروفه ووضعها، والعلاقة الوثيقة بينها وبين المعنى المطروح.

---

١ - حسن عباس، مرجع سابق، ص: ٦٦

- أما عن حرف الراء:

وهو صوت مجهور متوسط الشدة والرخاوة، توحي دلالته في نهاية أكثر المصادر بالترك والترجيع والتكرار[1] وهي أيضاً صفات صوتية تتلاءم مع حركة وترجيع وتكرار الحوار والجدال بين المنذِرين والمنذَرين.

من هذا النوع من المنتج الصوتي الموهم بالتناظر ويحتاج من المتلقي إلى تمهل وإعادة، مثل قول أبي تمام:[2]

هُنَّ الحمَامُ فإن كَسَرت عِيافة

مِن حائِهِنَّ حِمَامُ

فلا شك أن وجود اللفظ الأول الدال على "الطير" ودلالته عن الحسن والرقة، ثم تكراره مع تغيير حركة صوت (الحاء) وكسرها في نهاية البيت بدلالته على الموت والهلاك، يعد من

---

١ - حسن عباس، مرجع سابق، ص: ٨٣،٨٥

٢ - المعجم المفصل، ص: ٤٧٦

المثيرات الصوتية التي تثير في المتلقي- كما قلنا - قلقا نحو إعادة النظر وقراءة هذه الألفاظ. فالمنتج الأول فيه:

- الحاء:

همس [١]، ورقة وكياسة وجمال.[٢]

- والميم:

في نهاية بعض المصادر داله على الرقة واللين.[٣]

وأما المنتج الثاني فيه:

- الحاء:

شدة وفعالية وتحطيم.[٤]

- والميم:

في آخر بعض المصادر تدل على الحرارة.[٥]

---

١ - محمد كمال بشر، الأصوات، ص: ١٢١
٢ - حسن عباس، مرجع سابق، ص: ١٨٤، ١٨٥
٣ - المرجع نفسه، ص: ٧٥
٤ - حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص: ١٨٥
٥ - المرجع نفسه، ص: ٧٥

فلنر كيف أن هذه المنتجات الصوتية تتلاءم مع المعنى المطروح في البيت. فالشاعر يقرر أن هذا الطائر الرقيق حسن الإيحاء ليس فيه ما يكره فإذا أردت التكهن بالزجر أصبح حماما، وأودى بك زجره إلى الموت. لا تكترث بصوتها وما يتخرصه بعض الناس بها.

من هذا النوع أيضاً قول ابن الفارض:

هلاّ نهاك نُهاك عن لَومِ امرئ
لم يُلْفَ غير مُنَعَّم بشقاءِ[1]

ومن قول البحتري:

سُقمٌ دون أعينٍ سُقمِ
وعذابٌ من الثنايا العِذابِ[2]

---

١ - المعجم المفصل، ص: ٤٧٦

٢ - المرجع نفسه، نفس الصفحة.

ومن هذا النوع الموهم بالتشاكل قول بن حبوس :

يُبالغ في قتْل العدا غيْر معتَــدِ

ويُسْرف في بذل النَّدى غيْر مُعْتَــدِ

عوائدَ في الأعداء كافلةٌ بــه

عوادٍ متى تَنْهَدْ إلى الشتم تَنْهَــدُ [1]

فقد جمع الشاعر بين ما يوهم بالتناظر الصوتي بين :

- معتد:

من الاعتداء .

- معتد:

من الاعتداء بمعنى الصلف والكبر والخيلاء.

وفي البيت الثاني جمع بين :

- تنهد:

من نهد إلى العدو وبرز إليه وأسرع في قتاله.

---

١ - المعجم المفصل، ص: ٤٩٥

- تنهد:

أي تنهدم.

وكل هذه الحروف المكونة لهذه المفردات وبدلالتها وإيحاءاتها استطاع الشاعر أن يجعل من أصواتها مجتمعة ما ينسجم ويتشاكل مع الدلالة المطروحة، حيث القوة في قتل العدى والكرم دون صلف وكبر.

ومن ذلك النوع الموهم بالتشاكل واعتمد على تغير الحركات على الوحدة اللغوية، قوله صلى الله عليه وسلم " اللهم كما حسنت خَلقي فحسِّن خُلقي".(1)

ومن النظم قول أبو العلا:

وإذا انْتَضى سَيْفُ اللسَان مُناظرا

فيه يموت من المخَافة مَنْ رَمَق

---

1 - المعجم المفصل، ص: ٤٩٧

لغير زكاةٍ من جمالٍ فـإن تَكُـن
زكاةُ جَمالٍ فـاذْكُري بـن سَـبيل[1]

ويندرج تحت هذا النوع من المنتج الصوتي الموهم بالتشاكل "اللفظي والصوتي" ما يكون أحد المنتجين مركبا من كلمتين(*) يوهم بها مع أخرى تشاكلاً صوتياً يدعو المتلقي نحو قراءة البيت مرة أخرى ليقف على مكونات هذا المنتج الصوتي في كلا اللفظين، وهو في إطار هذه العملية لا شك يلتحم مع النص ويشارك في إبداعه عن طريق الوقوف على الاختلافات الدلالية وراء كل منتج على حده ، من ذلك قول أبي الفتح البستي :

---

١ - المعجم المفصل، ص :٤٩٧؛ ويسميه البلاغيون الجناس المختلف؛ ويعتبره النويري، في نهاية الأرب، من الجناس الناقص؛ وكذا ذكره الحلبي النويري، انظر المعجم، ص: ٤٩٧

(*)- يسميه البلاغيون: جناس التركيب؛ المعجم المفصل، ص: ٤٧٨؛ المصباح؛ ص: ١٤٨؛ أو المرفو، ص: ١٨٥؛ ويدخل القزويني هذا النوع في الجناس التام، وسماه الزملكاني "المركب"؛ المعجم المفصل، ص: ٤٧٩

إذا ملـــكٌ لـــم يكُـــن ذا هِبَـــةٍ

فدعْـــــهُ فدولَـــــتُهُ ذاهِبَـــةْ[1]

إن التشاكل الصوتي منتج بين:

- ذاهبة:

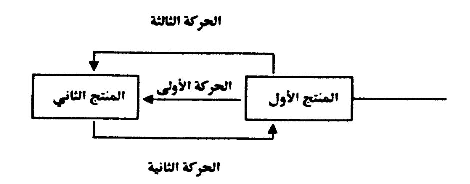
مـن: "ذا" بمعـني صـاحب (مـن الأسمـاء الخمسـة) + هبـة (هبة وعطاء).

- ذاهبة:

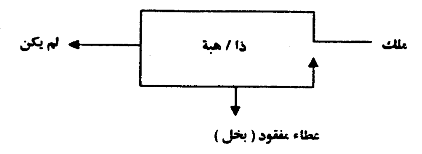
بمعنى (فانية).

إن المتلقي حين ينتهي إلى المنتج الثاني "ذاهبة" يسترعيه المنتج الأول في نهاية الشطر الأول على الشكل التالي :

١ - الرازي، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق ودراسة بكر شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٥م، ص: ١٣٢؛ والمصباح، ص: ١٨٥، ١٣٢



وهذه الحركة تستتبعها حركة أخرى، تستنطق البيت من أوله ليحوم حول المنتج الأول.



أما المنتج الثاني:



إذن يجعل الشاعر من هذا المنتج الموهم بالتشاكل مركزاً تدور حوله دلالة البيت الذي تتمحور حول الملك. إن اتسم بعدم العطاء والبخل فيجب أن يخلى ويترك. فدولته فانية ذاهبة غير باقية، والمبدع في إطار توكيد هذه الدلالة جعل من المنتج الصوتي الأول: "ذا/هبة" يلتفت إلى الثاني ليقوم بدور المؤكد المسلط للضوء نحو المنتج الآخر: "ذاهبة". فهذه غاية الدلالة الذي يسعى نحوها الشاعر، ذهاب مُلك مَلك يبخل و يمنع عطاءه عن محتاجيه.

لكن هل لعبت أصوات هذه المنتجات دوراً في إطار هذه الدلالة ؟

ذهبنا إلى خصائص هذه الحروف ووجدنا التالي :

- **الذال :**

يقول عنها حسن عباس "إذا كانت "الثاء" تدغدغ طرق اللسان بكثير المرونة والدماثة ....فإن الذال ألذع مذاقاً وأكوى حرارة وأوخذ مسلماً وأشد توتراً ".[1] ويقول عنها في موضع آخر حين تقع في أول المصادر أنها "تدل على الاهتزاز والاضطراب وشدة التحرك". [2] كما أنها تدل أيضاً على البعثرة والانتشار[3]، ولاشك أن هذا الامتداد المصاحب لصوت الذال الناتج من وجود حرف المد (الألف) بعدها قد أثرى هذه الخصائص الدلالية لها وزاد من رقعة

---

١ - حسن عباس، خصائص الحروف العربية، ص: ٦٦

٢ - المرجع نفسه، ص: ٦٦

٣ - المرجع نفسه، نفس الصفحة.

وجودها، وكأن دلالة صوت "الذال" في كل من المنتجين تتشاكل من مع دلالة:

ذا/هبة . وذاهبة

فصاحب العطاء والهبة تتحرك هبته وتهتز في وجوه مستحقيها، وهبة الكريم- خاصة الملك- منتشرة هنا وهناك وكذا فدولة الملك البخيل الممتنع عن العطاء، دولته متوترة مهتزة مضطربة زائلة (ذاهبة) يرغب شعبه في زوالها وبعثرتها.

- أما عن الهاء:

في المنتج الثاني " ذاهبة" فتختلف خصائصه الصوتية عن الأول؛ فالأول من الفعل "وهب" و "الهاء" في وسط المصادر تدل على الرقة بما يتوافق مع الهاء المخففة.[1] كما تتسم الهاء المخففة "بمشاعر إنسانية إيجابية".[2]

---

١ - حسن عباس، خصائص الحروف العربية، ص: ٢٠٢
٢ - المرجع نفسه، ص: ٢٠٣

- وأما عن الهاء في المنتج الثاني:

"ذاهبة" فلا شك أنها تدل على معاني "الشدة والفعالية والقطع والكسر".[1] وهذه أيضاً إيحاءات صوتية تتناسب مع كلتا الحالتين: حالة العطاء والهبة، وحالة الزوال والتحطيم والشدة المصاحبة لذهاب الملك وتدميره.

- أما عن الباء:

فمن معانيه "الانبثاق والظهور والانفراج"[2] بما يتناسب مع الهبات والعطايا، ومن دلالتها " القطع والشق والتحطيم والتبديد والمفاجأة والشدة. "[3]وهي دلالات تتناسب أيضاً مع زوال الملك وشقه وتحطمه وتدميره.

---

١ - المرجع نفسه، ص: ٢٠٢

٢ - المرجع نفسه، ص: ١٠٢

٣ - المرجع نفسه، نفس الصفحة.

هكذا يستعين الشاعر بهذه المنتجات الصوتية ليحقق لشعره تماسكاً نسيجياً يصل به إلى تشكيل صفات النوع، وذلك "عن طريق حميمية العلاقة بين الصوت والمعنى، إذ لا يمكن أي معنى بدون صوت يعبر عنه."[١] وكذلك أيضاً من خلال "ما يحققه التوافق الصوتي من وحدة حقيقية يفرضها على الفكر".[٢]

إن الشعر بعد ذلك كله – ليس "هو المجال الوحيد الذي تخلق فيه رموز الأصوات وآثارها، وإنما هو المنطقة التي تتحول فيها العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة جلية، وتتمظهر بالطريقة الملموسة جداً والأكثر قوة ".[٣]

---

١ - كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، تحقيق وتقدي: شاكر عبد الحميد، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص: ٧٥

٢ - جورج سانتانا، الإحساس بالجمال، تحقيق محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص: ١٩٤

٣ - رومان ياكبسون، قضايا الشعر، ترجمة معمول الولي مبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط١، المغرب ١٩٨٨م، ص: ٥٤

ومن هذا النوع من المنتج الصوتي، قول الشاعر:

يــا مَــن تُــدلُ بوَجنَــةٍ

وأنامِــلَ مِــنْ عَنْــدَمِ

كُفــيْ جُعِلْــتُ لــكِ الفــدا

ألحَــاظُ عَيْنِــكَ عــن دَمِــي[1]

أو قول الشاعر:

كُلُّكــم قــدْ أخَــذَ الجَــا

مَ ولا جَــامَ لنــا

مــا الــذي ضَــرّ مــديرُ ال

جَـامِ لَــوْ جَــامَلَنا[2]

أو قول الحريري:

ولا تَلْهُ عن تِذْكار ذَنْبــك وابكِــه

بدمْعٍ يحاكِي الوَبْــلَ حــال مَصــابِه

---

١ - المعجم المفصل، ص: ٤٧٨

٢ - المعجم المفصل، ص: ٤٧٩

ومثّل لعينيك الحِمَـــام ووقْعَتَـــهُ

وروعـــةَ ملقـــاه ومَطْعَـم صَابه[1]

ومن ذلك أيضا قول الشاعر :

تَفَـرَّقَ قلبي في هـــواه فعنـــد

فَرِيق وعنــدي سَغْبَــةَ وفَرِيقُ

إذا ظمئت رُوحي أقولُ له اسْقِني

وإنْ لم يَكُــن ماءٌ لَدَيْه فَرِيــقُ [2]

ومثل قول أبي الفتح محمد بن تغلبي الكاتب :

جعلـــتُ هديـــةً لكُـــم سِـــواكا

ولـــم أقصـــدْ بـــه أحـــداً سِـــواكَا

بَعَثْـــتُ إليـــك عُـــوداً مـــن أراكٍ

رَجَـــاءَ أن أعـــودَ وأنْ أرَاكَـــا[3]

---

١ - الإيضاح في علوم البلاغة: الخطيب القزويني، تصحيح : محمد عبد المنعم خفاجة، دار الكتاب اللبناني، ص: ٥٣٧؛ وانظر المصباح لابن مالك، ص: ١٨٥

٢ - السيوطي، جنى الجناس، ص: ١٣٠؛ وانظر: المصباح لابن مالك، ص: ١٨٥

٣ - المصباح لابن مالك، نفس الصفحة.

واضح أن المنتجات الصوتية في الشواهد السابقة وتماثلها صوتياً، تحتاج من المتلقي يقظة ووعياً للوقوف على الاختلافات الدلالية من ناحية، و الوقوف على الخصائص الصوتية لحروف هذه المنتجات، وعلاقة ذلك كله بالدلالة المطروحة من وراء رسالته الشعرية.

ومن المنتج الصوتي الكلي المتشاكل لفظاً وصوتاً، ما يتوزع فيه المنتجان الصوتيان على النحو التالي :

المنتج الأول   المنتج الثاني (*هـ)

☐ ——— ——— ☐

مثل قول الشاعر الأقيشر السعدي :

سَرِيعٌ إلى ابْنِ العَمِّ يَلْطُمُ وجْهَــهُ

وليسَ إلى دَاعِي النَّــدى بِسَــرِيعِ(1)

(*هـ) - يسمي البلاغيون القدماء هذا المنتج الصوتي رد العجز علي الصدر؛ انظر : المصباح لابن مالك، ص: ١٦٥

١ - أبو هلال العسكري،الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ص: ٤٠١؛ والإيضاح، ص: ٥٤٤

علينا أن ننتبه إلى أن هذا المنتج الصوتي يختلف عن المنتج الصوتي في الشواهد السابقة، في أن هذا المنتج الصوتي متماثل الدلالة، فإذا كان المنتج الصوتي المتماثل المختلف دلالياً يعد أكثر وخذاً للمتلقي، وأكثر إثارة له نحو إعادة قراءة البيت الشعري، وبالتالي محاورة الدلالة مما يأخذ بيدها نحو الثراء والنماء، نقول مع هذا فإن المبدع في إطار هذا المنتج الصوتي المتماثل دلالياً ينوع في طرق أدائه من خلال محور السلب والإيجاب أحياناً، وأحياناً أخرى عن طريق اختلاف في المعنى؛ ومن الأول قول الأقيشر في بيته السابق.

إن تكرار المنتج الصوتي الأول في نهاية البيت يجعل من الدلالة تتنامى بين مجالين دلاليين:

- *المجال الأول*:

إيجابي: الشر (سريع) إلى لطم ابن العم

- *المجال الثاني:*

سلبي: الخير (ليس – بسريع)

ويتمثل في امتناع مناصرة ظواهر الخير. وبين المجالين ينتقل المتلقي دائرياً، وتتحرك الدلالة هي الأخرى دائرياً ليصطدم المحوران: سرعة الضرر مع سرعة منع الخير (الندى)، لتصبح في النهاية دلالة الهجاء أكثر وخذاً وأوقع في الآخر (المهجو).

وبالتأمل مرة أخرى في طبيعية حروف هذا المنتج الصوت وإيحاءاتها نجد الآتي:

- السين:

هو أحد الحروف الصفيرية ... ويوحي بإحساس بصريٍّ من الانزلاق والامتداد ... وفي كثير من المصادر التي تبدأ بحرف السين كانت تدل على التحرك والمسير بما يتوافق مع

خاصية الانزلاق في صوته.[1] وكأن هذا الصوت يتوافق مع سرعة الحركة والضجيج والصفير الذي يحدث من وراء هذا الاندفاع والسرعة نحو إيقاع الضرر بلطم ابن العم ومنع "الندى"، وهذا بلا شك يزيد قبح الدلالة المطروحة وسوء المناخ الذي تحدث فيه.

- أما عن الراء :

فهو صوت لولاه كما يقول حسن عباس، "لفقدت لغتنا كثيراً من مرونتها وقدرتها الحركية، ولفقدت بالتالي الكثير من رشاقتها ومن مقومات ذوقها الأدبي الرفيع".[2] وتدل في كثير من المصادر على ا لتحرك والترجيع والتكرار[3]

---

١ - حسن عباس، مرجع سابق، ص: ١١٠، ١١١
٢ - المرجع نفسه، ص: ٨٤
٣ - المرجع نفسه، ص: ٨٧

ولا شك أن مثل هذه الدلالات تتوافق مع دلالة البيت أيضاً من حيث مرونة وتحرك وترجيع هذا المهجو حين يندفع نحو إيقاع الضرر ومنع الخير، ولا شك أن هذا الامتداد الصوتي الناتج عن حرف اللين (الياء) بعد الراء خلق منه المبدع مساحة صوتية عريضة، تجعل من التحرك والتكرار والترجيع أوضح ملمساً وأكثر تجسيداً لدلالة الاندفاع نحو الشر إيجاباً أو سلباً نحو الخير.

- وأخيراً العين:

هو أعسر ما يكون النطق به من أصوات الحروف العربية جميعاً.[1] وأما عن دلالتها في كثير من المصادر التي تنتهي بهذا الحرف فهي "تدل على الشدة والفاعلية."[2] وهذه أيضاً معاني تتنامى مع دلالة المعنى المطروح عبر البيت الشعري. والشاعر حين جعل من (العين) في قافيته "حرف

١ - المرجع نفسه، ص: ٢٠٧
٢ - المرجع نفسه، ص: ١١٤

الروي" وحين كررها في بنية البيت أربع مرات، وهي أكبر نسبة تكرار لحرف من حروف البيت، كان واعياً لهذا الصوت ودلالته، بل كان واعياً لدلالة تكرار هذا المنتج الصوتي الذي أفرزه تكرار لفظ (سريع) في صدر البيت وفي عجزه.

إذن فإن هذا المنتج الصوتي من تكراره في صدر البيت وفي عجزه لم يكن أبداً عملية عشوائية ناتجة عن التلاعب بالألفاظ، بل هو عمل إبداعي، هو أساس دلالة البيت ومركزه، ومن عنده تبدأ الدلالة وبه تنتهي، إن مثل هذه اللازمة الشعرية التي يزرعها المبدع في بنية بيته وقصيدته تتسم بازدواجية الوظيفة .. الإيقاعية والدلالية، وتكرار بعض التراكيب والكلمات ... وعلى الرغم من انفراد كل

قسم بسمات وتشكيلات تميزه عن الآخر فإنهما ينضويان تحت ظاهرة التكرار.[1]

ولا شك أن هذا التصرف من لدن المبدع ونعني به إيجاد مثل هذه التكرارات في بنية النص "تَمْتَثِل لدافع يمكن أن تكون انعكاساً لها، وكان لها دور فاعل في إنتاج هذه النصوص في كليتها، مما يعني اشتباك أكثر من مقصد في حضورها، بدءاً بالمقصد النفسي الذي يمكن أن يقع في منطقة اللاوعي مروراً وانتهاءً بالفعل الواعي الفني المرتبط بنوع الأسلوب والمعرفة المسبقة، بدرجة تأثير هذا النوع من الأداء في المتلقي أو الرغبة في إيصال دلالة معينة يحقق التكرار دوراً فاعلاً في إيصال أثرهاوتستكمل هذه الرغبة في التواتر على دعامة إيقاعية يكمل بها الشاعر

---

١ - فائز الشرع، جمالية التكرار وفاعلية تنوع الصيغ " قراءة في مجموعة:ماء الياقوت " للشاعر:عبد القادر الحصني جريدة الأسبوع الأدبي، العدد:٨٢٠، لسمة:٢٠٠٢هـ،تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

المستوى الأدائي الكلي لنصوصه، يتجاوز الإمكانية الإيقاعية الخارجية ممثلة بالتفاعيل والداخلية الظاهرة ممثلة بالتقفية غير المستقرة ،وهذا وغيره يجعل للتكرار بتعدد صوره مهمة مزدوجة فنية – موضوعية – وطبيعة أدائية مزدوجة أيضاً شفاهية – كتابية -. تغازل السمع وتحس الحس التطريبي الذي يجذب المتلقي إلى الاستمرار في التواصل مع النص في حين تؤدي الأخرى الكتابية إلى إنماء القدرة الذهنية على التواصل حينما تعمل هذه التكرارات، ولا سيما " اللازمة" على شدة البناء وبالتالي إتاحة الفرصة للذهن لإدراك طبيعة التعبير والتذكير بما ينطوي عليه طرحه الدلالي ولا سيما في بناء يتميز بمفاصل تبرزها هذه التكرارات ذات الوقع التنكيري بما لا يجب أن يغيب عن الذهن من دلالة يلح الشاعر تأكيدها لديه"[1].

---

١ - فائز الشرع، مرجع سابق.

ويندرج تحت هذا النوع السابق قول الشاعر أبي الحسن المرغيناني:

ذَوائِب سُــودٍ كالعناقيــدِ أُرْسِــلَتْ

فَمِنْ أجْلِهــا النفــوسُ ذَوائِــبُ [1]

ومثل قول الشاعر:

فَمي تَحَدَّثَ عَنْ سِرِّي فَما ظَهَــرت

سرائرُ القَلْبِ إلا مِن حَــديثِ فَمِــي [2]

وفي هذا النوع من المنتج الصوتي المكرر الذي يتفق في الدلالة نراه موزعاً على هيئات مختلفة، فمنه ما جاء على الشكل التالي:

——□ ——□

مثل قول الشاعر:

تلَقَّى إذا ما الأمْرُ كــان عَرَمْرَمَــاً

في جيْشِ رَأيٍ لا يفَــلُّ عَرَمْرَمَــا [3]

---

١ - القزويني ، الإيضاح، ص: ٥٤٥؛ وانظر: المصباح، ص: ١٦٧

٢ - إنعام نوال عكاوي،مرجع سابق، ص: ٥٧٤؛ ويسميه البلاغيون "رد العجز على الصدر.

٣ - المرجع نفسه، نفس الصفحة.

ومثل قول أبي تمام :

وجـــوهٌ لـــو أنَّ الأرضَ كَواكــبٌ

تُوقّـدُ للسّـاري كَانَـتْ كَواكِبَـا[1]

ومنه ما يأتي على الشكل التالي :

مثل قول الأشجع السلمي:

عميــدُ بنـــي سُـــلَيم أقصـــدَتهُ

سهامُ الموتِ وهـــي لـــه سِـــهَامُ[2]

ومنه ما أتى على الصورة التالية:

١ - ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبه عزام، دار المعارف، مصر،
ص: ٢٢.

٢ - المعجم المفصل، ص: ٥٧٤؛ ويسميه البلاغيون " رد العجز على الصدر".

مثل قول الشاعر جرير:

سقَى الرَّملَ جَوْنٌ مُستَهِلٌ رَبابُهُ

وما ذاك إلا حُبُّ مَنْ حَلَّ بالرَّمْلِ :[1]

ومثل قول الشاعر:

لَعَمْرِي لقد كان الثُّرَيا مَكانَـــهُ

ثَراءً فأضحَى اليومَ مثْوَاه في الثَّرَى [2]

ومثل قول الشاعر:

لقدْ فاقَ في العَدْلِ البريئَـــةَ كُلَّهَـــا

فلَيْسَ له فـــي الخَـــافِقَيْن عَـــدِيلُ[3]

• • •

---

١ ـ شرح ديوان جرير، محمد إسماعيل الصاوي، مكتبة النوري بدمشق الشركة اللبنانية، بيروت، د/ت ، ص: ٤٦

٢ - ابن مالك، المصباح ، ص: ١٦٧

٣ - الرازي، مرجع سابق، ص: ١٣٩

ثانيا: المنتج الصوتي المتناظر جزئيا.

ونعني بهذا المبحث ما يولده المبدع من أصوات عن طريق بعض أجزاء الوحدة. لا الوحدة كلها كما هو الشأن في المبحث الأول. إن المولد الصوتي هنا يمثله بعض أجزاء الكلمة كما أشرنا. لذا فالكم الصوتي المتناظر لا شك أقل مما هو في المنتج السابق المتناظر كلياً. وهذا المنتج الصوتي يتوزع عبر بناء البيت أو الأبيات في القصيدة الشعرية أو الفقرة في النص الشعري بناء على الحالة التي يعيشها المبدع وتِبْعَ حركية الانفعال على مستوى النص.

لا شك أن دلالة الأصوات المتشابهة استرعت القدماء من حيث علاقتها بالدلالة. ويعلق محمد مفتاح على كلام ابن جني في هذا الشأن قائلاً "يتبين مما سبق – إذن – أن ابن جني وكثيراً من

الدارسين الشعريين المعاصرين يرون أنه كلما تقاربت أصوات الكلمات تقاربت معانيها، أو التفكير في إمكانية الجمع بينها، وإذا ما ثبت صحة هذا على مستوى الكلام فإنه يصح على مستوى التجربة الشعرية التي تكون مهيمنة على الشاعر، وهو يخرج تعابيره المتشابهة، تلفظاً أو كتابة فليس الكلام إلا تجلية لتلك التجارب والمشاعر، ولذلك فإن الباحث قد يتجرأ فيقدم فرضية وهي أنه كلما تشابهت البنية اللغوية فإنها تمثل بنية نفسية متشابهة"[1].

إذن، فتشاكل الصوت في بنية المفردات اللغوية التي يوزعها المبدع عبر نصه لا يأتي هكذا اعتباطياً، وليس الأمر كما "يرى بعض القراء أن التشاكل والتباين الصوتيين هما من البداهة بحيث لا يستحقان العناء الذي ينفق في دراستهما، إذ يدركان بحاستي السمع والبصر، وإن الأمر لكذلك إذا ما اقتصرت

---

١ - محمد مفتاح، مرجع سابق، ص: ٣٩

الدراسات على إحصاء الأصوات بعملية يدوية ميكانيكية ساذجة، ولم تتجاوزه إلى تلمس "معانيها وإيحاءاها وإسهامها في المعنى العام الذي هو أحد مكوناته الأساسية، وهذا هو الاتجاه العام الذي يتجلى من خلال بعض الدراسات الجادة للصوتيات كعنصر من عناصر البنية الشعرية". (1)

إن الاهتمام بصوت الحرف المتناظر بين المنتجين اللفظين أمر يجب الالتفات إليه، فهو مركز العناية والاهتمام من لدن المبدع، ويُعد توجيه الاهتمام إلى الرسم الخطي لهذا المتشابه فقط دون النظر في طبيعة هذه الحروف وخصائصها الصوتية، ومدى توظيفها في بنية العمل الفني يعد غفلة عن رسالات كثيرة أرسلها منشئ النص، كما يعد فساداً للنص وموتاً له من لدن المتلقي، الذي يعد حسن قراءته وفهمه إبداع آخر يحيي إبداع النص مرة أخرى، لذا يقول

---

١ - المرجع السابق، ص: ٣١

يـوري لوتمـان "وانطلاقـاً مـن هـذا التصـور يقولـون أنـه عنـد دراسـة بنيـة صـوتية مـا، فإنـه ينبغـي توجيـه الاهتمـام إلى الكتابـة الصـوتية لا إلى الرسـم الخطـي المـألوف، ومـع ذلـك فـإن المسألة ربمـا كانـت أكثـر تعقيـداً مـن هـذا، لأن البنيـة إنمـا تنـبني طبقـاً لمستويات عـدة: ففـي بعـض الأحـوال يقتضـي الأمـر تنظـيم الرمـوز التبادليـة للفونيمـات الصـوتية ...وطـوراً ثالـث تنـدرج في البنيـة حتـى الأنسـاق الصـرفية أو المورفولوجيـة، ومـن ثـم فـإن حـرف جـر مثـل " s" ينطـق مجهـوراً في مواقـع معينـة، غـير أنـه بسـبب عموميـة الوظيفـة المورفولوجيـة قـد يتماثـل مـع النطق المهموس لهذا الحرف.[1]

ويعلـق يـورى لوتمـان علـى بعـض النمـاذج الشـعرية الـتي لعب فيهـا صـوت الحـرف دلالـة مـا قـائلاً "فسـوف نجـد أن حـرف الـ "s" هنـا ينطـق تـارة "كالسـين" وتـارة أخـرى "كـالزاي" كمـا

١ - يوري لو تمان، مرجع سابق، ص: ٩٩

أن وحدة الانتماء المورفولوجي والكتابي تدفع بانتباهنا دفعاً إلى الوحدة الأكيدة لهذا العنصر في تكراراته عبر النص، وفي هذه الحالة فإن الاهتمام بشكل الكتابة الشعرية يعطي أكثر مما تعطيه الكتابة الصوتية".[1] إذن فهذا التشاكل الصوتي الجزئي بين المفردتين هو صنيع مقصود يؤكد "أن علاقة الكلمة بالصوت في البيت الشعري تختلف عن تلك العلاقة في الكلام الدارج".[2]

لكن السؤال الذي يطرح نفسه: ما هو موقف المتلقي في إطار هذا المنتج الصوتي الجزئي؟ وما هي الفروق في العلاقة بينه وبين المنتج الصوتي المتكامل؟

بداية فإن المتلقي الذي يقْدِم على تشريح العمل الأدبي وفهمه ونقده يعلم أن البيت الشعري " يتشكل من تعاقب وحدات

---

١ - المرجع نفسه، ص: ١٠٠

٢ - المرجع نفسه، ص: ٨٢

صوتية تتجلى كما لو كانت توجد موزعة مستقلة بعضها عن بعض، وفي ذات الوقت من تعاقب الكلمات التي تتجلى باعتبارها وحدات متماسكة تتكون بدورها من التأليف بين تلك الوحدات الصوتية، ومع ذلك فإن هاتين الصورتين من صور التعاقب لا توجدان إلا في وحدة، أي من حيث هما وجهان لذات الموقع: البيت الشعري، ثم من حيث هما ثنائية بنائية متلاحمة".(١)

إن المتلقي - إذن - في إطار هذا المنتج الصوتي الجزئي يكون أكثر انتباهاً وأكثر يقظة ليستطيع الوقوف على هذه المتناظرات في بنية الوحدة اللغوية، وإلا فاته هذا الصنيع الإبداعي الذي قصده المبدع -كما قلنا- قصداً، في حين نجده في المنتج الصوتي المتكامل لا يجهد نفسه بنفس الدرجة كما هو الشأن في المنتج الصوتي الحالي، فتكرار

١ - يوري لو تمان، مرجع سابق، ص: ٨٢

المنتج الصوتي كاملاً على مستوى البيت أو الأبيات، سواء اختلف المعنى أو اتحد يصبح أسطع الأصوات التي تلفت نظر المتلقي سريعاً نحو الوقوف على الغايات والأهداف التي من شأنها ثراء الدلالة وغناها "لذا فإن البنية الصوتية للنص تشكل مستوى من العلاقة الفوقية بحيث يعكس نفس الطابع الذي تتميز به البنية الدلالية". [1]

أما هنا في إطار المنتج الصوتي الحالي، فالمتلقي لابد أن يتسم بالقدرة على رصد هذه الأصوات المتناظرة في بنية الوحدة اللغوية وبالتالي يفتش عن أسرار هذا الصنيع الأدبي. " فثمة فكرة شائعة عن أن البنية الصوتية للنص عبارة عن بنية مكونة من عدد من الأصوات قد اختيرت من قبل الشاعر، على أن تفهم الأصوات في تلك الحالة باعتبارها

---

١ - يوري لو تمان، مرجع سابق، ص: ٩٩

وحدات في تكوين طبيعي معين".[1]

إن دراستنا لكثير مما هو موجود في كتب البلاغيين تحت ما أسميته بالمنتج الصوتي الجزئي ستجنبنا كثيراً من المصطلحات وكثيراً من الاختلافات. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى تركز على الناحية المشتركة بين الصوت المنتج والدلالة.

ومن المنتج الصوتي الجزئي، قول أبي تمام: (*)

يَمُدُّون من أيدٍ عَـواصٍ عَواصِـمٍ

تَصُولُ بأسـيافٍ قَـواضٍ قَواضِـبُ

---

١ - المرجع نفسه، نفس الصفحة.

(*) يندرج هذا الشاهد تحت ما يسمى "التجنيس الناقص"، وهو أن تكون إحدى الكلمتين مشتملة على لفظ الآخر وزيادة مصدرة أو مؤخرة، انظر الاختلافات في المسمى:

-ابن مالك في المصباح ص: ١٨٧، حيث يقول المحقق "وسماه السيوطي وغيره " الترجيع"، و"ابن أبي الإصبع " يسميه " تجنيس التداخل" ، المعجم المفصل، ص: ٤٧٧،و السيوطي في جنى الجناس، ص: ٢٤٤، يسميه "التداخل" أو " تجنيس التضمين".

ويتمثل المنتج الصوتي الجزئي بين :

- عواص / عواصم

- قواض / قواضب

وهذه الوحدات تفترق في التماثل الصوتي من حيث زيادة فونيم واحد عن الأخرى، إن دور المتلقي يتمثل في إدراك أمرين :

- *الأول*:

إدراك الحروف المتماثلة صوتياً .

- *الثاني*:

إدراك الحروف المختلفة صوتياً.

إن كلا الأمرين لا شك- مرتبط- بالدلالة المطروحة، فالحروف المتناظرة صوتياً بين المنتجين قد وقعتا في المبحث الأول وبان لنا مدى ما تسهم به الأصوات المتناظرة في إثراء الدلالة عبر ما تثيره في المتلقي من استفسارات وأسئلة يبحث عن الإجابة

عنها، لذا فاهتمامنا سيكون ذا شقين شق منصب على الأصوات المختلفة في كل من المنتجين الصوتيين ومدى إسهامها، وشق على الأصوات المتماثلة في كلا المنتجين.

والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن لماذا يتجه المبدع لمثل هذا الصنيع في اختياره للمادة اللغوية؟ إذا كان المبدع في المنتج الصوتي المتناظر كلياً قد استطاع من خلاله أن يثير يقظة المتلقي من ناحية، ويثري دلالته من ناحية أخرى، فما الذي دفعه نحو هذا التصرف في بناء هذا الشكل من المنتج الصوتي المتناظر جزئياً وما هي غايته؟ إن بناء المبدع هذا المنتج الصوتي ليرمي من وراءه إلى أمرين:

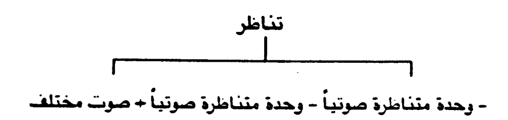
- *الأول*:

هو التركيز على أصوات معينة داخل الوحدة اللغوية يكررها من خلال اللفظين المنتجين لهذا التماثل الصوتي الجزئي.

- الثاني:

هو هذا الصوت الفارق بين اللفظين الذي يصنع من خلاله مفاجأة لدى المتلقي بعدما قد أوهم بأن اللفظ الأول هو عين اللفظ الثاني.

إذن، في هذا المنتج نرى المبدع يركز على هيئة الصوت الأوضح الذي يقصده قصداً على مستوى البيت بالشكل التالي :



وقد يصنع المبدع بهذا الشكل أكثر من تناظر بين وحدات لغوية مختلفة على مستوى البيت أفقياً أو رأسياً، وله في ذلك أهداف يجب أن نلتفت إليها ما دام العمل الإبداعي يتسم

بالأدبية وبالاختيار الفني دون العشوائي، لذا حينما نجيب على **هذا التساؤل:**

لماذا اتجه المبدع نحو هذا الصنيع اللغوي؟

ولماذا اختار هذه الحروف بسماتها الصوتية دون الأخرى؟

حينما نجيب على هذه التساؤلات نكون قد أبدعنا النص مرة أخرى، وكشفنا عن كثيراً من جماليات اللغة التي لا تظهر إلا بمثل هذا التحليل وهذا التذوق.

إن بيت أبي تمام السابق يتمثل في التناظر والاختلاف الصوتي التالي:

١- عواص :: عواص + م

٢- قواض :: قواض + ب

دعونا نبحث عن سر اختيار المبدع لهذه الأصوات المختلفة الدلالة مع زيادة المتناظر الثاني في كلا المجموعتين السابقتين. إن أبا تمام يمدح هؤلاء الجند قائلاً: إنهم يمدون في الحرب

أيديهم التي تقضي على العدو وتعصم الصديق ، حاملة السيوف القاطعة التي تقضي على العدو، والسؤال: هل ساعدت هذه المفردات بدلالتها وإيحاءاتها الصوتية نحو ما سعى إليه أبو تمام ؟

فأما عن : عواصٍ :

- فالعين:

" أعسر ما يكون النطق به من أصوات الحروف العربية".[1] وهي في كثير من المصادر التي تبدأ بحرف العين تدل على"الشدة والفاعلية والصلابة والقطع مما يتوافق مع صوت العين مشدداً عالي النبرة". [2]

---

١ - حسن عباس، خصائص الحروف العربية، ص: ٢٠٧

٢ - المرجع نفسه، ص: ٢١٤

- والواو:

لينة جوفية.هي "للفعالية كما يقول الأرسوزي"[1]، كما توحي بالانفعال المؤثر في الظواهر".[2]

- والألف اللينة:

التي تقع في أواسط المصادر أو أواخرها يقتصر تأثيرها في معانيها على إضفاء خاصة الامتداد عليها في المكان أو الزمان.[3]

- أما الصاد:

فهو مهموس، صفيري مثل السين "إلا أنه أملأ منه صوتاً وأشد تماسكاً. فهو من أصوات الحروف كالرصاص من المعادن رجاحة وزن، وكالرصاص الثقيل من الصخور

---

١ - المرجع نفسه، ص: ٩٧

٢ - المرجع نفسه، نفس الصفحة.

٣ - المرجع نفسه، نفس الصفحة.

الصماء صلابة ونعومة ملمس، وكالإعصار من الرياح، صرير صوت يقدح ناراً، لقد منحت هذه الخصائص الصوتية حرف " الصاد" شخصية فذة طغى بها على معاني معظم الحروف في الألفاظ التي تصدرها، ليعطيها من نقاء صوتيه صفاء صورة وذكاء معنى، ومن صلابته شدة وقوة فاعلية ...ولكن ماذا عن حرف الصاد في نهاية الألفاظ ؟ بالرجوع إلى المعجم الوسيط، وجدنا الصاد في مصادر تدل معانيها على الشدة والصلابة والقوة".(١)

هذه هي الخصائص الصوتية ومعانيها بحروف اللفظين اللذين أوجدهما أبو تمام، وهي لا شك تتناسب مع جو الدلالة المطروحة، حيث الحرب والقضاء على العدو بما يتطلبه من شدة وفاعلية وصلابة وقطع، وهو جو موحٍ بالانفعال

١ - حسن عباس، خصائص الحروف العربية، ص: ١٥٢

والقوة ويكون دورا لألف اللينة هو توفير مساحة زمنية وامتداد صوتي لتتمثل هذه المعاني وتتجسد مع دلالة البيت بل إن صنيع أبي تمام بإتيان الصيغة "عواص" وقد حذفت منها الألف المنقوصة لهو بلاغة أخرى قد أسهمت في وضوح وتجسد معاني الشدة والصلابة والقوة في هذا الصوت، صوت "الصاد" وجعله آخر صوت في هذا المنتج.

أما المنتج الثاني : عواص + م، هو عينه المنتج الأول بصفاته ومعانيه ، فأيد تعصم الصديق وتعصم الوطن من شأنها أن تكون قوية، صلبة قاطعة وهي تستلهم هذه المعاني من خصائص ومعاني حروف الكلمة. وماذا عن الزيادة بحرف "الميم" التي قلنا إن أبا تمام صنع من ورائها مفاجئة لدى المتلقي بعد ما توهم أن المنتج الثاني هو عين المنتج الأول. نقول ماذا أفاد أبو تمام من وراء هذه الزيادة؟

إن الشاعر -كما قلنا- يملك اللغة، ويملك فهمها، وماهر في اختيارها وفي توزيعها عبر النص، بل إنه يضع هذا الاختيار في بنية التركيب اللغوي وضعاً مقصوداً؛ إما مرفوعاً أو منصوباً أو مجروراً أو مجزوماً، أو في غير ذلك من حالات التركيب اللغوي.

إن أبا تمام قد أتى بـ (الميم) ليس فقط لمجرد تحقيق هذا النوع من الجناس كما يعرفه البلاغيون: بأنه الذي يوجد في إحدى كلمتيه حرف لا يوجد في الأخرى، وجميع حروف الأخرى موجود في الأولى وقسم في وسطها وقسم في آخرها.[1] ونراهم- أي البلاغيون- لا يفتشون عن سر هذا الإتيان أو جمال هذا التكوين وأثره في الدلالة، حتى لا يصبح فعل الشاعر

---

١ - إنعام نوال عكاوي، المعجم المفصل في علوم البلاغة، ص: ٤٧٦، ويسمونه "جناس التداخل أو تجنيس التذييل".

فعلاً عبثياً ولعباً لغوياً، اتسم به معظم هذه الظواهر اللغوية والبلاغية في تراثنا البلاغي والنقدي.

ولنقف على دلالة صوت (الميم) في هذا الجو المشحون بالقوة والصلابة والقطع والشدة:

- صوت (الميم):

صوت شفوي أنفي مجهور.[1] ويعد "انطباق الشفة على الشفة مع حرف الميم يماثل الأحداث الطبيعية التي يتم فيها السد والانغلاق ... كما أنها تمثل الجمع والضم."[2] وهذا ما تؤكده معظم المصادر التي تنتهي بحرف الميم.[3] وهي معاني تتماشى مع معاني أصوات الحروف السابقة وتنسجم معها في ثراء الدلالة المطروحة.

---

١ - محمد كمال بشر، علم اللغة العام (الأصوات)، ص: ١٣٠

٢ - حسن عباس، خصائص الحروف العربية، ص: ١٥٢

٣ - المرجع نفسه، نفس الصفحة.

ويأتي الشطر الثاني بصوتين متناظرين في حروفهما مع زيادة في الثاني بحرف "الباء":

قواض # قواضب

فالأول والثاني يشتركان في:

- القاف:

تدل على شديد،[1] مجهور حنكي انفجاري مهموس،[2] يصفه العلايلي بأنه للمفاجأة ويصفه الأرسوزي بأنه "للمقاومة" وهي في كثير من المصادر تدل معانيها على الشدة والقوة والفاعلية، كما تدل على القطع والكسر بما يتوافق مع خاصية الانفجار في صوته. [3]

---

١ - المرجع نفسه، نفس الصفحة.

٢ - محمد كمال بشر، علم اللغة العام (الأصوات)، ص : ١٠٩، وما بعدها.

٣ - المرجع نفسه، ص: ١٤٤

- والواو:

سبق بيان دلالة صوتها.

- وحرف الألف:

سبق بيان إيحائها على الاتساع في المكان والزمان.

- والضاد:

صوت أسناني لثوي مجهور مفخم،[1] وصوت (الضاد) في حالة التفخيم والتشديد يوحي بالصلابة والشدة والضخامة كما في "قبضه".[2]

- وأخيراً:

يأتي صوت (الباء) الزائد على المنتج الصوتي الأول ليمثل الصوت الرئيسي في بنية القصيدة من خلال توزيعه صوتاً لقافية النص، وهو صوت لم يأت به أبو تمام عشوائياً. بل

١ - المرجع نفسه، ص: ١٠٤

٢ - حسن عباس، خصائص الحروف العربية، ص: ١٥٥

أتى به ليؤكد ويدعم المعاني المتولدة من التناظر الصوتي المنبعث من الحروف السابقة، فـ(الباء)صوت انفجاري مجهور،[1] وبحكم انفجاره، هو أوحى ما يكون بمعاني القطع والشق والتحطيم والتبديد والمفاجأة والشدة.[2] وكلها أصوات - كما سبق أن أبنّا - تتسم بدلالات القطع والجهر والانفجار والقطع والشق والقوة والكسر. كلها معان تتناسب مع خصائص السيف وفعله:

.... **نصُول بأسْيَاف قواضٍ قَواضبْ**

وكما جاء لفظ "عواص" مجزوماً، جاء لفظ "قواضٍ" مجزوماً غير مطول. لتشبه حالة الجزم في البنية حالة الجزم في قضائها على الأعداء، ونفس معاني الحروف بخصائصها الصوتية، حيث

---

١ - محمد كمال بشر، علم اللغة العام (الأصوات)، ص :١٠١
٢ - حسن عباس، خصائص الحروف العربية، ص: ١٠١

القوة والحزم والشدة والفاعلية التي تمنع الوطن وتعز الأهل. تتمثل في قول الشاعر:

وما مَنَعتْ دارٌ ولا عزّ أهلَها

مِن النّاسِ إلاّ بالقَنَا والقَنَابِل[1]

بان لنا - إذن - أن دراستنا لمثل هذه الظواهر البديعية تؤكد أن ما أسماه البلاغيون من أن الفنون البديعية مجرد محسنات لتحسين الكلام، أو هي كما يقول الخطيب القزويني بعدما جعلها "ذيلاً وذنباً"[2] لعلمي المعاني والبديع "تورث الكلام حسناً".[3] هذا الحسن وهذا التزيين الزائد بعد رعاية المطابقة ووضوح الدلالة، ما هو إلا كثرة المصطلحات وكثرة الشواهد.

---

١ - إنعام نوال عكاوي، المعجم المفصل في علوم البلاغة، ص: ٤٧٧، ويندرج تحت ما يسمى "جناس الترجيع".

٢ - عبد الفتاح لاشين، البديع في ضوء أساليب القرآن، مكتبة الأنجلو المصرية، ط١، ١٩٨٦، ص: ١٣

٣ - أحمد موسى، البديع، ص: ٣٠٤، نقلا عن المرجع السابق، ص: ١٣

ومن هذا النوع المتناظر جزئياً قوله تعالى:

﴿ وَٱلْتَفَّتِ ٱلسَّاقُ بِٱلسَّاقِ ۝ إِلَىٰ رَبِّكَ يَوْمَئِذٍ ٱلْمَسَاقُ ﴾.[1]

إن التناظر الصوتي يقع في:

- ساق + ساق (مكررة).

- ومساق (بزيادة ميم في أوله).

إن الآية القرآنية في إطار بيان يوم القيامة، هذا اليوم العسر الذي تبلغ فيه الروح التراقي، ثم تعرض لهذا الصنف ذات الوجوه الباسرة، تقول الآيات:

﴿ وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَّاضِرَةٌ ۝ إِلَىٰ رَبِّهَا نَاظِرَةٌ ۝ وَوُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ بَاسِرَةٌ ۝ تَظُنُّ أَن يُفْعَلَ بِهَا فَاقِرَةٌ ۝ كَلَّآ إِذَا بَلَغَتِ ٱلتَّرَاقِيَ ۝ وَقِيلَ مَنْۜ رَاقٍ ۝ وَظَنَّ أَنَّهُ ٱلْفِرَاقُ ۝ وَٱلْتَفَّتِ ٱلسَّاقُ بِٱلسَّاقِ ۝ إِلَىٰ

---

١ - القيامة: ٢٩

رَبِّكَ يَوۡمَئِذٍ ٱلۡمَسَاقُ ﴿٣٠﴾ فَلَا صَدَّقَ وَلَا صَلَّىٰ ﴿٣١﴾ وَلَـٰكِن كَذَّبَ وَتَوَلَّىٰ ﴿٣٢﴾ ﴾[1] .

وما دام الحال كذلك حال رعب وخوف وتقلب وقلق. علينا أن نتأمل هذا المنتج الصوتي الذي قررته الآيات الكريمات. نتأمل حروفها ودلالة أصواتها، ومدى علاقتها بجو هذه الآيات:

فأما المنتج الأول : ساق :

- السين:

صوت لثوي احتكاكي مهموس.[2] يقول عنه الأرسوزي إنه للحركة والطلب.[3] وهو أحد الحروف الصفيرية.[4] وبالرجوع إلى المعجم الوسيط عثر على اثنين وثمانين مصدراً

١ - سورة القيامة الآيات : ٢٤-٣٢

٢ - محمد كمال بشر، الأصوات، ص: ١٢٠

٣ - حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص: ١١٠

٤ - المرجع نفسه، نفس الصفحة.

تبدأ بالسين تدل معانيها على التحرك والسير بما يتوافق مع خاصية الانزلاق في صوته ... ".[1]

- والألف:

للامتداد الزمني والسعة الزمنية.

- أما عن القاف:

فهو صوت لهوي انفجاري مهموس.[2] وهو الصوت الذي يجري استخدامه في العربية الفصحى المعاصرة كما ينطقها المتخصصون في هذه اللغة، وقراء القرآن الكريم.[3] وهو شديد يصفه العلايلي بأنه للمفاجأة تحدث صوتاً ويصفه الأرسوزي بأنه للمقاومة، وكلا من الوصفين يفضيان به إلى أحاسيس لمسية من القساوة والصلابة والشدة"[4]. وبمعاينة

---

١ - المرجع نفسه، ص: ١١١

٢ - محمد كمال بشر، الأصوات، ص: ١٠٩

٣ - المرجع نفسه، ص: ١١١

٤ - حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها ، ص: ١٤٤

حرف القاف في نهاية المصادر وجد أنها تتنوع بين الشق والكسر والشدة والفاعلية.[1]

وهذه المعاني التي تتنوع ما بين:

- التحرك والمسير مع خاصية الانزلاق.
- الشدة.
- المفاجأة.
- المقاومة. والقساوة والفعالية.

كل هذه المعاني تتوافق مع هذا الموقف العصيب، موقف الحساب وزج العاصي الكافر نحوه. حيث المفاجأة المرعبة والتحرك والمسير نحو الموقف، والمقاومة من لدن المُسَاق، ولكن لا حول له ولا قوة، تجاه موقف عصيب.إذن فكل هذه الأصوات الخاصة بهذه الحروف ذات الصفير والانفجار تتشابك وتثري

---

١ - المرجع نفسه، نفس الصفحة.

دلالة الموقف المعيش موقف الحساب،حيث تلتف الساق بالساق ارتباكاً واضطراب حركة، ورعب نفسٍ يفقدها حالة التوازن، حينها تتولد هذه الصورة المخيفة المرعبة، ثم إن هذا الصوت الصفيري والمهموس الذي يتسم بضعف الصوت لا يولد مناخاً يزيد الموقف رعباً وخوفاً.

- أما عن الميم الزائدة:

في المنتج الصوتي الثاني (مَساق) فهو صوت أسناني لثوي أنفي مجهور،[1] وهو عند العلايلي "للانجماع"[2] وانطباق الشفة على الشفة مع حرف "الميم" يماثل الأحداث الطبيعية التي يتم فيها السد والانغلاق.[3]

إن هذه الخصائص الإيحائية لهذا الصوت بما فيه من "انجماع"، تتحد مع المعاني السابقة نحو اكتمال هذا المشهد

---

١ - محمد كمال بشر، الأصوات، ص:١٣٠

٢ - حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص: ٧٢

٣ - حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص: ٧٢

العجيب، حين يساق هذا العاصي الكاذب ويلتف الساق على الساق، حيث فقدان الإرادة والاتزان.

ومن هذا النوع أيضاً، الذي يتكأ فيه الشاعر على تكرار أصوات اختارها اختياراً موائما بين الإيحاءات المطروحة من وراء أصوات هذه الحروف من ناحية وبين الدلالات والمعاني المطروحة من وراء نصه من ناحية أخرى أكد لنا- في نهاية الأمر- وجوب إعادة دراسة هذه المنتجات الصوتية المتناظرة كليا والمتناظرة جزئياً، تلك التي وقعت في مسميات عديدة في كتب البلاغة، ماتت وظيفتها، وضاع أثرها في إطار الجري وراء مصطلحات تُجْتلب لها شواهد، يدورون حوله، من هذا قول البحتري:

وإذا رياحُ جُـــودِك هبَّـــتِ

صارَ قولُ العزولِ فيها هَباءَا[1]

إن البحتري ينتج صوتين متناظرين جزئياً ويختار لفظتين هما :

- هبت.

- هباءا.

وهذا الاختيار في إطار دلالة البيت يؤكد أن الشاعر العربي كان فاهماً وواعياً لإيحاءات وطبيعة أصوات الحروف، كما كان يعرف متى يركز على أصوات بعينها وكيف يوزعها على مستوى البيت ليشكل من وراء هذه الأصوات أسطع المواطن التي تشد انتباه المتلقي الذي يقف عندها يتفش عن أسرار تكرار هذا

١ - إنعام نوال عكاوي، المعجم المفصل في علوم البلاغة (البديع والبيان والبديع)، ص:٤٧١ ويندرج الشاهد تحت "جناس الإطلاق" الذي عرفه القزويني "هو أن تجمع اللفظين "المشابهة " وهو ما يشبه الاشتقاق، وليس به، ويسمى أيضا المشابهة والمفارقة، والمغايرة، وإيهام الاشتقاق، طالع ص: ٤٧١.

التناظر الصوتي سواء كان كلياً كما سبق أو جزئياً كما هو الشأن في مبحثنا الحالي.

إن" البحتري" في بيته السابق يمدح صفة الكرم في ممدوحه، الذي يشبه الرياح في قوة هبوبها، إنه كرم غير راكد . بل متنقل لا يعرف حدوداً مثلما لا تعرف الرياح حين تهب حدوداً تقف عندها، ثم صور العذال بأقوالهم التي لا تنال شيئاً، بما لا قيمة له ولا فائدة، وهو في تجسيده هذا الكرم بلفظتين، أنتج من ورائهما تشابهاً صوتياً كان محور دلالة البيت وأُسِّهِ، وبتأمل هذين المنتجين وجدناهما يشتركان في الأصوات التالية :

- الهاء:

صوت حنجري احتكاكي مهموس، [1] يأتي من أدنى الحلق، وفي إتيانها من أدنى الحلق أشبهت هبوب الرياح بصوتها الاحتكاكي حين تهب من مكان بعيد، فجود الممدوح بعيد

---

١ - حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص: ١٢٢

عميق مصادره، كما توحي صوت الهاء باهتزازاته العميقة في باطن الحلق باضطرابات وارتعاشات وتحرك سريع، يتوافق مع هبوب الريح وهيجانها.[1] ، و يوحي صوتها حين ينطق "مشبعاً" في أول الحلق بالسحق والقطع والكسر[2] ، كما هو الشأن في المنتج الصوتي الثاني في كلمة "هباءا"، وهو يتوافق– أيضا – ويتماشى مع تلاشي وقطع وسحق قول العذول، الذي لا ثبات له ولا حياة.

- أما عن الباء:

صوت شفوي انفجاري مجهور،[3] يقول عنه حسن عباس "لم نجد ما هو أصلي منه لتمثيل الأشياء والأحداث التي تنطوي معانيها على الاتساع والضخامة والارتفاع، بما يحاكي واقعة انفتاح الفم على مداه عند خروج صوته من بين

---

١ - حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص: ١٩٩

٢ - حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها ، ص: ١٩٣

٣ - محمد كمال بشر، الأصوات، ص: ١٠١

الشفتين.[1] وبحكم انفجاره الصوتي يوحي بالبعج والحفر والقطع والشق والمفاجأة والشدة، وكل هذه الصفات ليست بعيدة من صفات الريح القوية التي تهب في اتساع وارتفاع، وحينها تتسم بالشدة والمفاجأة والشق والقطع والحفر في هبوبها.

لنتأمل -إذن- كيف كان الشاعر العربي واعياً لإيماءات وإيحاءات وخصائص أصوات الحروف العربية، يعرف كيف يختارها ويوزعها ويوظفها.

* * *

١ - حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص: ١٠١

المبحث الثاني

المنتج الصوتي المُولَّد



إذا كنا في المبحثين السابقين قد تناولنا المنتج الصوتي المتناظر كلياً عن طريق الألفاظ المتشاكلة كلياً. أو المنتج الصوتي المتناظر جزئياً عن طريق الألفاظ المتشاكلة في بعض حروفها بطريقة مباشرة، فإننا في هذا المبحث نتناول منتجاً صوتياً لا يعتمد على ما اعتمد عليه المنتجان السابقان بل يعتمد على طبيعة التركيب اللغوي وما يتمخض عنه من نغمة صوتية تعتمد في علوها وانخفاضها على أمرين.

الأول:

النسق التعبيري وطبيعته.

الثاني:

المناخ الدلالي الذي وجد فيه هذا النسق التعبيري.

إذن فهذا المنتج الصوتي يعتمد على أدبية اللغة في النص الأدبي، ومدى قدرة المبدع على استغلال هذه الأنساق اللغوية ليولد

منها هذا الصوت الذي يختفي وراء فهم المتلقي للدلالة، ومدى فهمه لهذه الأساليب والفروق الصوتية فيما بينها.

لقد عنينا بالمنتج الصوتي "المولد" ذلك الصوت الذي يتولد من بينة التركيب اللغوي، والسياق هو الذي يكسبه علواً وانخفاضاً تبع حركية الانفعال السائرة في بنية النص وهو ما يطلق عليه مصطلح "التنغيم " الذي له وثيق الصلة باللغة ، فهو في جانب من النص يجليه ويوضحه، ودرجة التنغيم ترتبط "ارتباطاً أساسياً بالتغيرات التي تطرأ على تردد نغمة الأساس أثناء الكلام".[1] ودراسته- نعني التنغيم - "تعد من أدق جوانب الدراسة اللغوية وأكثرها خطورة بسبب تعدد النغمات في البيئة اللغوية أو اللهجية الواحدة وارتباط هذه

---

١ - سعد مصلوح، دراسة السمع والكلام، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨٠ ص: ٢٥٢

النغمات بالمواقف النفسية وارتباطها بالثقافة والتراث والمستوى الاجتماعي".[١]

إن النص الشعري كما تقول سالي مكليندون:

"يتألف من عدة أنظمة صوتية وصرفية ونحوية وعروضية، وقد ترك اللسانيون لنقاد الأدب ما يدعى بالنظام البلاغي الذي يعد من أهم الأنظمة الشكلية التي تؤلف النص الشعري وتؤسس علاقات مضبوطة بين جميع الأنظمة الأخرى".[٢] ويقول دكتور مازن الوعر "وينعكس النص البلاغي في النص المكتوب من خلال أدوات التنقيط وأدوات أسلوبية أخرى،

١- سمير ستيتية، منهج التحليل اللغوي في النقد الأدبي، مجلة المستنصرية العدد (١٦)، ١٩٨٨، ص: ٢٣٩

٢ - انظر

S. Mclneden، *Meaning* ، *Rhetorical Structure* ، *and Discourse Organization in Myth* ، *Analyzing Discourse*: Text and Talk، Georgetown University Press، Washington، D.C.، 1982، 284- 305.

كرتبة الكلمات وانزياح المعنى .... ، أما في النص المنطوق فيتجلى من خلال الوقفة والإشارة والنبرة والنغمة وتواترات الكلام ...... هذه الصفات البلاغية تزول عندما يتحول النص من الشفاهية إلى الكتابية. ذلك أن الوقف في الكلام والنبر، وارتفاع الصوت وانخفاضه، والسرعة النسبية فيه أو القصدية في التوزيع، ودرجات التنفس في أثناء الكلام ودمج الشكل مع المعنى، ثم دمج الصفات النغمية فيما بينها...... يسمح ببناء النظام البلاغي في النص الشرعي المنطوق أضف إلى ذلك أن المرء عندما يستعمل أسلوبه الشعري يضيف نكهة بلاغية للمتلقي.[1]

---

١ - مازن الوعر، نظرية تحليل الخطاب، مجلة الموقف الأدبي، مجلة شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد (٣٦١)، أيار ٢٠٠١

إن المنتج الصوتي المولد يوجد بثراء واضح في رحم الأساليب الإنشائية ويتمخض عنها، فالأساليب الإنشائية تعد من أبرز مظاهر اللغة التي تعرب عن حيويتها [1] بأربعة عوامل رئيسية:[2]

أولها: العامل الصوتي .

فمن مقومات التراكيب الإنشائية - خاصة منها الطلبية - "النغمة الصوتية"فهذه لا تنخفض في أخرها لبقاء الكلام في حاجة إلى جواب بالقول أو استجابة بالفعل أو تعليق أو ما من شأنه أن يجعل الكلام منفتحا غير منغلق، وهذا الكم الصوتي وهذه النغمة تعلو وتنخفض كما ذكرنا تبع لموقف المعيش والسياق الدلالي المزروع فيه هذه الجمل الإنشائية، وعلى المتلقي أن يجتهد في تحديد حدة هذا الصوت أو هدوئه.

---

١ - محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١، ص: ٣٤٩

٢ - المرجع نفسه، نفس الصفحة.

ثانياً: العامل البلاغي.

فمن مقومات هذه الأساليب في ظاهرها الترجمة عن الانطباعات العاطفية دون المقررات العقلية، فهي تعكس أزمة الشعور وحيرة العقل أكثر من حقيقة العلم وصادق الرأي.

ثالثاً:العامل النفسي المنطقي.

وأما العامل الأخير:

فهو العامل النحوي أو الصرفي .

فهذه الأساليب تنبني بقيام حوار وقد تفضي إليه وقد لا تفضي إليه؛ بحسب ذلك تتلون معانيها ودلالاتها. ولا شك أن هذين العاملين الأول والثاني ، ونعني بهما العاملين "المعنوي البلاغي والصوتي" يساهمان بدور فعال في ثراء العامل الصوتي المولد من هذه الأساليب، فالتراكيب الإنشائية ترتكز على أدوات خاصة،كالأداة في الاستفهام أو القسم، أو صيغ معينة "كصيغة

"الأمـر" أو صيغة "مـا أفعلـه" أو "أفعـل بـه" في التعجب، و هـذه العناصر تساهم بأكبر قسط في تحديد مدلولها.

إن هذا الصوت المتولد من التراكيب الإنشائية ليس على وتيرة واحدة، بل وجدناه شديداً قوياً، كما وجدناه هادئاً، وبين هذين المستويين يتنوع في بنية النص، ويشير "ابن جني" إلى هذا التنوع النغمي عندما عرض لكلام العرب[1] "سير عليه ليل" بقوله " وكأن هذا إنما حذفت فيه الصفة والتطريح (التطويل) والتضخيم والتعظيم ما يقوم مقام قوله "طويل" أو نحو ذلك. وأنت تحس ذلك من نفسك إذا تأملته وذلك أنك تكون في مدح إنسان والثناء عليه، فتقول: كان والله رجلاً، فتزيد في قوة اللفظ "والله" وتتمكن من تمطيط "اللام" وإطالة الصوت بها وعليها، أيّ: رجلاً فاضلاً

---

١ - طالع: عبد الكريم مجاهد، مقال: الدلالة الصوتية والصرفية عند ابن جني ، مجلة الفكر العربي، بيروت، العدد (٢٦)، ١٩٨٢،ص: ٧٠ وما بعدها .

أو شجاعاً أو كريماً أو نحو ذلك. وكذلك تقول: سألناه فوجدناه" إنسانا" وتمكن الصوت بـ "إنسان" وتفخمه، فتستغني بذلك عن وصفه بقولك: إنساناً سمحاً أو جواداً أو نحو ذلك، وكذلك إذا ذممته ووصفته بالضيق قلت: سألناه وكان إنساناً ! وتزري وجهك وتقطبه، فيغني ذلك عن قولك: إنساناً لئيماً أو إنساناً "لحزاً "(ضيق الخلق) أو نحو ذلك.

والتنغيم – إذن – "تغييرات موسيقية تتناوب من صعود إلى هبوط أو انخفاض إلى ارتفاع تحصل في كلامنا وأحاديثنا لغاية وهدف، وذلك حسب المشاعر والأحاسيس التي تنتابنا من رضا وغضب ويأس وأمل وتأثر ولا مبالاة وإعجاب واستفهام وشك ويقين ونفي أو إثبات، فنستعين بهذا التغير النغمي الذي يقوم بدور كبير في التفريق بين

الجمل، فنغمة الاستفهام تختلف عن نغمة الإخبار ونغمة النفي تختلف عن نغمة الإثبات.[1]

وهذا ما التفت إليه الدكتور سمير ستيتيه حين قال "قد تكون النغمة نغمة تفاؤل ويسميها بعضهم النغمة الوجدانية، وقد تكون تشكك أو ضجر أو يأس أو استسلام، أو غير ذلك مما له علاقة بسيكولوجية المتكلم.[2] ويذكر سمير ستيتيه [3] بعض النماذج ويقول بعدها "إن للتنغيم أنواعا من النغمات الصوتية، فقد يكون صاعداً كما في الاستفهام والتعجب أو التحذير، كقول الشاعر:

أخَاكَ أخَاكَ إنَّ مَنْ لا أخَ لَــه

كَسَاعٍ إلى الهَيْجَــاءِ بِغَيْــرِ سِــلاحِ

١- عبد الكريم مجاهد، الدلالة اللغوية عند العرب، الدار البيضاء، د/ت ص: ١٧٨

٢ - سمير ستيتية، منهج التحليل اللغوي في النقد الأدبي، ص: ٢٦٥

٣ - المرجع نفسه، ص: ٢٦٦

وقد يكون التنغيم مستوياً أو هادئاً أو يتراوح بين الهبوط والصعود ، كما في بعض الجمل ، كالجمل الخبرية والاستفهامية".[1]

لذا فقد كان تناولنا لهذا المنتج الصوتي ممثلا في هذين المستويين :

أولاً:

المستوى الحاد المرتفع وفيه تعلو النغمة المتولدة من وراء التركيب اللغوي وقد وجدناه أشد ما يوجد، في إطار الهجاء، ولنتأمل النماذج التالية التي يهجو فيها الفرزدق جريراً :

أرُوني مَن يَقُوم لَكُم مَقَامِي

إذا ما الأمرُ جَلَّى عَنْ العِتَابِ[2]

---

١ - يوسف عبد الله الجوارنة، التنغيم ودلالته في العربية، مجلة الموقف الأدب ، مجلة شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد:٣٦٩، كانون الثاني، ٢٠٠٢ م

٢- ديوان الفرزدق، ضبط معانيه وشروحه وأكملها - إليا الحاوي -دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٨٣، ص: ١٥٩/١

تَشَمَّسْ يـا ابنَ حـرّى وارتـع

فمثلُك لا يُقادُ إلـى الرّهـانِ[1]

فَرِمْ بيَـدكَ هَـلْ تَسْـتَطِيع نَقْـلاً

جبالاً من تِـهَامَةَ رَاسِيـاتِ

وَأبصِرْ كيـف تَنْبُـو بالأعـادي

مناكِبُها إذا قَرَعَتْ صِفَـاتي[2]

إن هذا التحدي الذي يجسده الشاعر في النماذج السابقة ليخرج في إطار صوتي عالي النبرة:

-أروني من يقوم لكم مقامي:

أداء صوتي مرتفع، يتناسب مع مقام التحدي، فليس من تحدٍ يرافقه ضعف في الصوت.

---

١ - المرجع نفسه، ص: ٦١٩/٢، حرى: نهشل بن حرى النهشلي.
٢ - المرجع نفسه، ص: ١٨٢/١

- في النموذج الثالث :

= فرم بيديك هل تستطيع نقلاً جبالاً ...

= وأبصر كيف ....

أمر مرتفع النغم ارتفاعا يتناسب مع هذه الدعوة بنقل جبال تهامة الراسيات، إن كان هذا في استطاعة الأخر حتى ينال من مجدهم وتاريخهم، إن الأداء الصوتي يطرح عجزاً وانهزاماً على الآخر، كما يطرح قوة وعظمة عند البث.

- أما في النموذج الثاني :

= تشمَّس يا ابن حرى :...

ومع أن النموذج السابق في هجاء الآخر واستهزائه، إلا أن المنتج الصوتي هادئ النغمة، فهذا الآخر ليس محلاً لارتفاع الصوت، إنه لا يستحق ذلك، إذ هو ليس من أهل

الرهان، إنه من أهل الخذلان، يرتع كما ترتع القلة والصغار.

بان لنا إذن كيف ينخفض الأداء الصوتي من التركيب اللغوي الإنشائي علواً وانخفاضاً، تبع حركية الدلالية المطروحة.

من المنتج الصوتي المرتفع أيضاً قول الشاعر هاجياً :

واسْأَل بِنا وبِكُم إذا ورَدَتْ مِنًى
أطرافَ كل قبيلةٍ مَنْ يَسْمعُ
وَأبصِرْ كيف تَنْبُو بالأعادي
عَنْ كُلِّ مكْرمَةٍ لِخِنْدِفَ يَدْفَعُ [1]

لنتأمل في البيت الأخير "صوتي وصوتك" لنجد هذا التوافق بين المنتج الصوتي المتولد وبين ما يطرحه الشاعر صريحاً من علو وارتفاع صوته عزة ومجداً وانخفاض صوت الآخر مذلة وانكساراً.

١- ديوان الفرزدق، ص: ٧٨/٢

ومن الأداء الصوتي المرتفع النغمة الذي يتولد من رحم الأساليب الإنشائية، قوله تعالى:(*ز)

﴿ يَـٰمَعْشَرَ ٱلْجِنِّ وَٱلْإِنسِ إِنِ ٱسْتَطَعْتُمْ أَن تَنفُذُوا۟ مِنْ أَقْطَارِ ٱلسَّمَـٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ فَٱنفُذُوا۟ ۚ لَا تَنفُذُونَ إِلَّا بِسُلْطَـٰنٍ ﴾(1)

وقوله تعالى:

﴿ وَإِن كُنتُمْ فِى رَيْبٍ مِّمَّا نَزَّلْنَا عَلَىٰ عَبْدِنَا فَأْتُوا۟ بِسُورَةٍ مِّن مِّثْلِهِۦ وَٱدْعُوا۟ شُهَدَآءَكُم مِّن دُونِ ٱللَّهِ إِن كُنتُمْ صَـٰدِقِينَ ﴾(2)

وقوله تعالى:

﴿.... ٱعْمَلُوا۟ مَا شِئْتُمْ ۖ إِنَّهُۥ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ ﴾(3)

(*ز) - منهجنا السابق لا يمكن أن يقرأ به القرآن الكريم، وما ورد منه خلال التطبيق كان ا الغرض منه بيان المنهج الصوتي المولد " أو التنغيم " باعتبار هذه الآيات شواهد على هذه الظاهرة.

١ - سورة الرحمن الآية: ٣٣

٢ - سورة البقرة الآية : ٢٣

٣ - سورة فصلت من الآية : ٤٠

وقوله تعالى:

﴿.... قُلْ تَمَتَّعُوا۟ فَإِنَّ مَصِيرَكُمْ إِلَى ٱلنَّارِ ﴾[1]

وقوله تعالى:

﴿ ذُقْ إِنَّكَ أَنتَ ٱلْعَزِيزُ ٱلْكَرِيمُ ﴾[2]

وقوله تعالى:

﴿ قُلْ كُونُوا۟ حِجَارَةً أَوْ حَدِيدًا ﴾[3]

وقوله تعالى:

﴿..... كُونُوا قِرَدَةً خَـٰسِـِٔينَ ﴾[4]

وحين تأمل الصيغ التالية في إطار الدلالة العامة التي زرعت فيها على النحو التالي :

١ - سورة إبراهيم من الآية: ٣٠
٢ - سورة الدخان الآية: ٤٩
٣- سورة الإسراء الآية : ٥٠
٤ - سورة الأعراف من الآية :١٦٦

"فانفذوا ":

تحد للإنس والجن بعدم النفاذ من أقطار السماوات والأرض .

"فأتوا- أُدْعوا" :

تحد للمعاندين أن يأتوا بمثل سورة من سور القرآن.

نجد أنه في مثل هذا الجو الدلالي،جو التحدي يتولد المنتج الصوتي عالي النغمة ،يتماشى مع ثراء الدلالة ونموها نحو ثبات القدرة والغلبة للحق سبحانه وتعالى، وإلصاق الذلة والهزيمة والانحسار لهؤلاء المعاندين العاصين، وتظل التراكيب الإنشائية كذلك تولد منتجاً صوتياً عالياً في :

اعملوا ما شئتم.

- تمتعوا.

ذق.

- كونوا حجارة.

كونوا قردة.

حيث التهديد والإهانة والذلة، وهو مناخ طبيعي لتوليد صوتٍ عالٍ يتماشى مع إثبات القدرة والعظمة والتحدي.

ومن ذلك أيضاً قول المتنبي :

عِشْ عَزيزاً أو مُتْ وأنْت كَـريْم
بيْنَ طَعْنِ القَنَا وخَفْـقِ البنُـودِ[1]

إن المتنبي الذي عرف بالإباء وتجسيد الذاتية ، حينما يطرح هذا الأسلوب لا يطرحه إلا والأداء النغمي الصوتي عالياً يتناسب مع:

- العزة.
- الكرامة.
- طعن القنا.
- خفق البنود .

١ - ديوان المتنبي، شرح البرقوني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠١م، ص: ٣٢/٢.

وكلها ألفاظ محملة بالقوة والجلبة ، فإما حياة عزيزة وإما موت كموت الكرام في غمار الحرب، وهذا وذاك لا يكون إلا بصوت قوي عالٍ، لذا يردفه بقوله:

فاطْلُبِ العِزَّ في لَظَى وذَرِ الـذُّلَّ

ولو كـان فـي جِنـانِ الخُلُـودِ

وليس لمثل هذه الصيغ التركيبة المحملة بمثل هذه المعاني التي تتطلب القوة والإباء إلا ارتفاع صوتي أدائي، ويأتي قوله في نفس القصيدة مؤكداً هذا الارتفاع الصوتي حين يقول :

أنا تِرْبُ النَّدى وربُّ القَوافي

وسِمَامُ العِدَا وغَيْظُ الحسُـودِ

أنا في أمَّةٍ تَدارَكَها اللَّـــــ

ـــه غَريباً كَصالحٍ في ثَمُـودِ

وكذا قول جرير مخاطباً غيره :

مُوتوا من الغيظ غَمّـاً فـي جَزيـرتِكُم
لن تَقْطعوا بَطْنَ وادٍ دُونَه مُضَرُ [1]

ومن الأساليب التي تثرى بهذا المنتج الصوتي المولد، قول الحطيئة :

دعِ المكَـارِمَ لا تَرْحَـل لِبُغْيَتِهَـا
واقْعُد فإنك أنت الطَّاعِمُ الكاسـي[2]

وقول الآخر:

فدعِ الوَعيدَ فما وعيدُكَ ضـائري
أطَنينُ أجنحـةِ الـذُّبابِ يَضـيرُ [3]

---

١ - أحمد مطلوب، أساليب بلاغية " الفصاحة والبلاغة والمعاني،" بيروت لبنان، ١٩٨٠، ص: ١١٥

٢ - المرجع نفسه، ص: ١١٨

٣ - المرجع نفسه، ص: ١٢١

وقول الفرزدق:

فَرُم بِيَدَيْك هل تستطيعُ نَقلاً

جبالاً من تِهامةَ راسياتِ [1]

وهل يستطيعُ أبكمُ باهليٌّ

زحامَ الهادياتِ من القُرُومِ [2]

إلى مَنْ تَفْزَعُون إذا حثَوتُم

بأيْديكُم علَيّ من التُّرابِ [3]

مَنْ يُبلِغ الخِنْزيرَ عني رسالةً

نعيمَ بن صفْوان خَليعَ بني سَعْدِ [4]

أبَا هلَ أين مَنْجَاكُم إذا ما

مَلأنا بالملوكِ وبالقِبَابِ [5]

وأين منَاخي بعدكم إذْ نبَوتُم

علَيّ وهل تَنْبو ظبَاتُ الصَّوَارِمِ [6]

---

١ - ديوان الفرزدق، ص: ١٨٢/١

٢ - المرجع نفسه، ص: ٤١٧/٢

٣ -المرجع نفسه، ص: ١٥٩/١.

٤ - المرجع نفسه، ص: ٢٩١/١.

٥ - المرجع نفسه، ص: ٥٨/١.

٦ - المرجع نفسه، ص: ٥١٤/٢.

بأيِّ أبٍ يا ابن المراغــةِ تبتَغــي
راهاني إلى غاياتِ عمّي وخَاليَــا[1]

إليكَ ابنَ عبد الله أسْــنَفْتُ ناقــةً
وقد أَقْلَقَ النِّسْعَيْن للبطنِ ضامِرُه[2]

إليكَ بنْ خيْر الناسِ حمَلْتُ حَاجَتي
على ضُمَّر كلفن عَرضَ السَّائفِ[3]

ومن المنتج الصوتي المولّد هادئ النغمة، أو منخفضها عما سبق، قوله تعالى على لسان المؤمنين:

﴿ رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذْنَآ إِن نَّسِينَآ أَوْ أَخْطَأْنَا ۚ رَبَّنَا وَلَا تَحْمِلْ عَلَيْنَآ إِصْرًا ﴾[4]

وقوله تعالى:

﴿ رَبَّنَا لَا تُزِغْ قُلُوبَنَا بَعْدَ إِذْ هَدَيْتَنَا ... ﴾ [5]

---

١ - المرجع نفسه، ص: ٦٤٣/٢.
٢ - المرجع نفسه، ص: ٥٢١/١.
٣ - المرجع نفسه، ص:٩٧/٢، وأسنفت : شددت الحزام .
٤ - سورة البقرة : الآية ٢٨٦.
٥ - سورة آل عمران: ٨.

وقوله تعالى على لسان هارون يخاطب أخاه موسى:

"قَالَ يَبْنَؤُمَّ لَا تَأْخُذْ بِلِحْيَتِي وَلَا بِرَأْسِي ".[1]

ففي الآيات السابقة يصدر التركيب الإنشائي في إطار الدعاء الراجي،والمتأمل عدم المؤاخذة في النسيان والدعاء بعدم تحميلهم عبئاً ثقيلاً لا قدرة لهم على القيام به، وعدم زوغ القلوب بعد هدايتها.

في مثل هذه التراكيب يصدر الصوت المولد فيها هادئاً منخفضاً، يناسب المخاطَب سبحانه وتعالى وكذا في آية "طه" في خطاب هارون لأخيه موسى، يتولد الصوت أيضاً منخفضاً غير عال، لأنه في مجال الالتماس، والالتماس يتطلب هدواً في الطلب، من ذلك قوله تعالى:

"أَلَا تُحِبُّونَ أَن يَغْفِرَ ٱللَّهُ لَكُمْ " [2]

---

١ - طه: ٩٤.
٢ - النور: ٢٢.

وقوله تعالى:

"وَإِذْ نَادَىٰ رَبُّكَ مُوسَىٰٓ أَنِ ٱئْتِ ٱلْقَوْمَ ٱلظَّٰلِمِينَ ۝ قَوْمَ فِرْعَوْنَ ۚ أَلَا يَتَّقُونَ ۝" [١]

وقوله تعالى في خطاب الحق سبحانه وتعالى لعيسى بن مريم:

"ءَأَنتَ قُلْتَ لِلنَّاسِ ٱتَّخِذُونِى وَأُمِّىَ إِلَٰهَيْنِ مِن دُونِ ٱللَّهِ ". [٢]

وفي سؤال الحق- وهو أعلم- موسى عليه السلام:

"وَمَا تِلْكَ بِيَمِينِكَ يَٰمُوسَىٰ ۝". [٣]

وقوله تعالى على لسان أهل الشرك يوم القيامة:

"فَهَل لَّنَا مِن شُفَعَآءَ فَيَشْفَعُوا۟ لَنَآ ".[٤]

---

١ - الشعراء :١٠، ١١.
٢ - المائدة: ١١٦.
٣ - طه: ١٧.
٤ - الأعراف: ٥٣.

ومن ذلك أيضاً قول الشاعر ابن زيدون مخاطباً ولادة بنت المستكفي:

دُومي على العَهْد ما دمنا مُحَافظة

فالحرُ من دانَ إنصافاً كَما دنِيـــا [1]

وقوله أيضاً:

ويا نســيمَ الصَّبَا بلِّغْ تَحيَّــتَنا

مَنْ لَو على البُعْدِ حَياً كان يُحيِيْنا [2]

فأسلوب الأمر في البيتين السابقين يولدان صوتاً أدائياً هادئاً منخفضاً، ففي البيت الأول يلتمس ابن زيدون في إطار التلطف أن تدوم ولادة على عهدها معه، تحافظ عليه، هذا من شأن الأحرار، فليس هناك من تصور أن يصدر مثل هذا التركيب في وعاءٍ صوتي عالي النغمة. وكذا في بيته الثاني في خطابه

١- أحمد مطلوب، أساليب بلاغية " الفصاحة والبلاغة والمعاني" ص: ١١٢.

٢ - المرجع نفسه، نفس الصفحة .

للنسيم، حين يتمنى منه أن يبلغ تحيته لحبيبته التي بعد عنها، والأمر إذن في هذا الجو العاطفي، في هذا الجو من الحرمان لا يكون إلا في إطار صوتي هادئ منخفض.

وفي مثل هذا الجو من التمني يكون المنتج الصوتي المولد هادئاً منخفضا:

في مثل قول عنترة:

يا دارَ عبلة بـــالجِواءِ تَكَلَّمِــي

وعِمِي صباحاً دارَ عبلةَ واسلَمِي[1]

قول امرئ القيس:

ألا أيها اللَّيلُ الطويلُ ألا انجلي

بصبحٍ وما الإصبَاحُ منك بأمثَلِ[2]

---

١ - المرجع نفسه، ص: ١١٢

٢ - المرجع نفسه، نفس الصفحة.

وقول المعري:

فيا موتُ زُرْ إن الحياة ذَميمَــةٌ

ويا نفسُ جُدّي إنَّ دَهْرَك هَــازِلُ (١)

وقول الفرزدق:

وإن جَشَأَتْ نَفْسي أقولُ لها ارْجِعي

وراءك واستَحْيي بَيَاضَ اللَّهَــازِمِ (٢)

ويقول الفرزدق، مادحاً راجياً؛ والراجي يصدر صوته هادئاً منخفضاً:

كُنْ مثل يوسفَ لما كَادَ أخْوتُهُ

سلَّ الضَّغَائِنَ حتى ماتَتْ الحِقَدُ (٣)

مـن خـلال هـذه الأسـاليب، وفي مثـل هـذا الجـو مـن التوبـة والنـدم والرجـوع والإنابـة يخشـع الصَّـوْتُ المنـتج مـن وراء هـذا الأسلوب الإنشائي، يقول الشاعر مخاطباً إبليس:

---

١ - المرجع نفسه، نفس الصفحة.
٢ - ديوان الفرزدق، ص: ٥٥٧/٢
٣ - المرجع نفسه، ص: ٢٣٧/١

ألم تَرَني عاهـدتُ ربي وإنـني
لَبَين رِتَـاجٍ قائـمٍ ومَقَـامِ
علىً قَسَمٍ لا أشتمُ الدهر مسلماً
و لاخارجاً من فِيَّ سُوءَ كـلامِ
ألمْ تَرني والشعرُ أصبـحَ بيننـا
دَروءا من الإسـلامِ ذاتُ حَـوامِ
تَوبةُ عـبْدٍ قَـدْ أنـابَ فُـؤادُهُ
وما كانَ يُعطِي النَّاسَ غَيْـر ظَـلامِ

....

....

أطعتك يـا إبلـيسُ سـبعينَ حجَّـةً
فلما انتهى شيـبي وتَـمَّ تَمَـامي
فررتُ إلى ربِّـي وأيقنْـتُ أنـني
مُـلاقٍ لأيام المَـنُون حِـمامي [1]

١ - المرجع نفسه، ص: ٢/٤٠٥

وبعد فالاهتمام بهذا الجانب الصوتي في بنية اللغة، الذي يتمثل في "التنغيم، " يلعب دوراً رئيسياً في بيان خصائص بعض الأساليب، يقول يوسف عبد الله الجوارنه"والتنغيم هو الذي يبرز خصائص بعض الأساليب والتراكيب التي تكون محذوفة بعض عناصرها، فمثلاً هناك بعض التراكيب التي تحتوي على أدوات الاستفهام وليست استفهامية، وتلك التي لا تحتويها والسياق يشير إلى الاستفهام فيها، فمثال الأول قوله تعالى:

"هَلْ أَتَىٰ عَلَى ٱلْإِنسَـٰنِ حِينٌ مِّنَ ٱلدَّهْرِ لَمْ يَكُن شَيْـًٔا مَّذْكُورًا "[1]

حيث حرف الاستفهام "هل" لا يشترط الاستفهام، لأن الدلالة عن طريق "التنغيم" تقتضي التقرير ويكون حرف "هل" بمعنى"قد"[2]

* * *

١ - سورة الإنسان :من الآية ١.
٢ - يوسف عبد الله الجوارنة، التنغيم ودلالته في العربية، مرجع سابق.

المبحث الثالث:

المنتج الصوتي المُقَيَّد



تحدثنا في المباحث السابقة عن إنتاج الصوت من المكتوب اللفظي بأشكال متعددة، منها ما هو منتج كلياً ومنها ما هو منتج جزئياً، ومنها ما هو مولد، ومنها ما هو بصورة منتظمة، وهو ما أطلقنا عليه "المنتج الصوتي المقيد" أي إذا وجد في النص الشعري التزم به عبر أبياته، ويتمثل هذا المنتج في الصوت القافوي، كما يتمثل هذا الصوت في النص النثري في تشابه الفواصل سواء في الآيات القرآنية، أو في غير ذلك من صور الفن النثري، وحين تهتم هذه الدراسة بصوت الحرف ودلالته وإيحاءاته، ومدى إسهامه وتجانسه مع الدلالة، سواء على مستوى النص القرآني كله، أو على مستوى الآية، ستجنبنا كثيراً من هذا النقاش حول وجود السجع في القرآن الكريم بين مؤيد ورافض.

إن القافيـة[1] في بنيـة الـنص الشـعري تعـد صـوتاً منتجـاً علـى معيـارين؛ معيـار كمـيّ ومعيـار كيفـيّ. فـالأول: يتمثـل في حـرص العروضيين على ضرورة التزامـه في سـائر أبيـات القصيدة، ويتمثـل الثـاني: في قـيم صـوتيه مـن خـلال تكـرار حـروف بعينهـا وحركات بعينها.

إن القافيـــة بهـــذا الوضـــع تمثـــل منتجـــاً صـــوتياً مقيـــداً، ونعـني بـذلك هـذا الصـوت الـذي يتقيـد بـه الشـاعر خـلال أبيـات قصيدته، ولا نعـني بـ "المقيـد "هـذا العـائق والقيـد لإبـداع الشـاعر وانطلاق خـواطره، ممـا يسـمها بالسيمترية و الرتـوب كمـا يـدعي

١ - انظـر دراسـتي حـول القافيـة، القافيـة والخطـاب الشـعري،" الصـوت والدلالة" وهي تعنى ببيان إسهام الصوت القافوي خاصة " حرف الروي " فـي بنيـة الـنص الشـعري، وتنـاقش كـل الاتهامـات الحداثيـة التـي أثيـرت حولها،نشـــر مركـــز الاستشـــارات البحثيـــة ، كليـــة الآداب، جامعـــة المنوفية،أكتوبر،٢٠٠٢م

كتاب الحداثة.[1]

إن صوت القافية كان من بين اهتمامات النقاد العرب، يوضحون عيوبها، مبرزين حرصهم على القيم الصوتية التي تظهر في الوظفية الإيقاعية لها؛ وكتب العروض والقافية[2] ذخيرة ببيان

---

١ - طالع على سبيل المثال:

ـ محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، ط١، ١٩٧١م، ص: ٩٤ومابعدها.

ـ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، ص: ٥٦

ـ سعد الدين كليب، وعي الحداثة: دراسة في جمالية الحداثة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ١٩٩٨

٢ - طالع على سبيل المثال:

ـ التبريزي،الوافي في العروض والقوافي، تحقيق عمر يحي وفخر الدين قباوة، دار الفكر، بيروت، ط٣، ١٩٧٩م

ـ الأخفش، أبو الحسن، القوافي، تحقيق أحمد راتب النفاخ، بيروت، ١٩٧٤

ـ التنوخي، أبو يعلي عبد الباقي عبد الله بن المحسن، كتاب القوافي ، تحقيق عوني عبد الرءوف، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٧٨م

هذه الضوابط لهذا الفن "فن القافية" الأصيل في بناء القصدية العربية عبر تاريخها الطويل.

إن دراسة هذا الصوت، نعني "صوت القافية" بوصفه منتجاً صوتياً من خلال هذا الحرف الذي يلتزم به الشاعر، والبحث عن دلالاته وإيحاءاته في إطار رسالة النص، يعد بياناً واضحاً لمهاجمي هذا الركن الأصيل في بنية القصيدة العربية، فلا شك أن التزام الشاعر وجهده الفني العالي بهذا الحرف، يومئ بالبحث والاهتمام بدراسة هذا الحرف وقيمته الصوتية والإيحائية، فهو يمثل الصوت الرئيسي والأعلى في بنية النص، ولعل السبب في هذا الهجوم الصارم على هذا الركن الأصيل كان نتيجة النظر إليها على أنها "حرف" يقرره الشاعر فقط في بنية كلمة بطريقة ميكانيكية، يجب الانتباه إلى سلامته، حتى اتسم بالصنعة

والجفاف نتيجة نظرهم إليها على أنها مؤشر إلى نهاية البيت، في حين أن البيت نفسه هو الذي يشير إليها.[1]

قليل هي هذه الدراسات التي اهتمت بالقافية وخاصة حرف (الرّوي) بوصفه صوتاً منتجاً ذا دلالة وذات إيحاء قوي يسيطر على جو الدلالة العامة للنص، يقول جون كوهن "... فالقافية تُحدد في علاقتها بالمدلول سواء كانت هذه العلاقة موجبة أو سالبة فهي في جميع الأحوال علاقة داخلية ومكونة لهذا المقوم، ويجب أن تدرس القافية داخل هذه العلاقة."[2] كذلك فإنه يلح على نفس الفكرة - نعني دور القافية في النص وعلاقتها بالمكونات النصية- حين يقول "والحقيقة أن القافية ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء إنها عنصر مستقل، صورة تضاف إلى

١ - جون كوهن، بناء لغة الشعر ،ترجمة: أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، ص: ٩٧

٢ - جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦، ص: ٣٢

الأخرى، ووظيفتها الحقيقة لا تظهر إلا إذا وضعت في علاقة مع المعنى." [١]

إن صوت القافية (حرف الروي) بهذا الاهتمام في نقدنا القديم حري بالبحث في علاقته بالمعنى العام للنص. "فعلاقة المعنى بالصوت، كما هو معروف، علاقة صدفوية، لكن هذا الحكم لا يصدق إلا على الرموز المعزولة. وما أن نتجاوزها إلى النظام حتى يظهر التعليل". [٢]

ويشير يوري لوتمان إلى نفس الدور قائلاً "إن وقع القافية في نفسية المتلقي يرتبط مباشرة بحظها من المباغتة أو عدم التوقع، وهذا يعني أنها ذات طابع دلالي أكثر مما هو ذات طابع نطقي أو صوتي، وليس من الصعب الاقتناع بهذه الحقيقة إذا قارنا بين القوافي التي تعتمد على التكرار

١ - جون كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، ص: ٩٨
٢ - المرجع نفسه، ص: ٩٨

لفظاً ومعنى والقوافي التي تشترك لفظاً وتختلف معنى، ففي كلتا الحالتين، نرى التطابق الصوتي والإيقاعي واحداً، غير أن اختلاف المعاني، بل وانبتات ما بينها في حالة المشترك اللفظي، يجعل القافية تبدو أكثر غنى، أما في حالة تكرار القوافي لفظاً ومعنى فإنها تترك في النفس انطباعاً ضئيلاً بل لا يكاد تُعتَرَف بها قوافٍ على الإطلاق" [1] ويتمثل دور القافية في بنية النص فيما هو إيقاعي، ومنها ما هو صوتي ومنها ما هو دلالي.[2]

ولنتأمل بعض النماذج الشعرية. نبحث فيها عن صوت هذا المنتج المقيد الذي يتبعه الشاعر عبر قصيدته. فهماً منه لهذا الدور

١- وري لو تمان، تحليل النص الشعري، ص: ٩٢،٩٣

٢- لمرجع نفسه، ص: ٩٣؛ وطالع: أوستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة محيى الدين صبى، مراجعة حسام الخطيب، طبعة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأداب، سوريا، ١٩٧٢، ص :١٦٧

(*)اقتصرنا هنا علي نموذجين، وهناك المزيد من الشواهد فى دراستى عن القافية (انظر الحاشية السابقة رقم ٢٠٧).

الرئيسي في بيان الرسالة الشعرية وفي بيان وظيفته التكاملية مع لبنات النص الأخرى، مما يدحض كل الدعاوى المتهمة "للقافية" بموت النص وجعله سجناً وقيداً يحد من خواطر الشاعر وانطلاقاته النفسية، ولنتأمل النموذجين التاليين:(*) لنرى كيف تصبح القافية منتجاً صوتياً ذا دلالة، نتناول نصا نثريا، يمثله النص القرآني بوصفه نصا فنيا عاليا، وُظِّف فيه صوت حرف الفاصلة توظيفاً إعجازياً.

* * *

النموذج الأول:

قوله تعالى:

"أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَٰبِ ٱلْفِيلِ ۝ أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِى تَضْلِيلٍ ۝ وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ ۝ تَرْمِيهِم بِحِجَارَةٍ مِّن سِجِّيلٍ ۝ فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَّأْكُولٍۭ".

وسورة "الفيل" سورة مكية نزلت مبينة ما أصاب أصحاب الفيل بقيادة "أبرهة الأشرم" حين أغاروا على الكعبة في العام الأول لمولده "صلى الله عليه وسلم"، فلقد أبطل سعيهم بتخريب الكعبة إبطالاً، وهزمهم شر هزيمة بإرساله سبحانه وتعالى طيراً متتابعة ترميهم بحجارة متحجرة قوية، فجعلتهم متفرقين مهزومين، كبعر الإبل وفرث الدواب، لا جمع لشملهم ولا هيئة لهم.

إن الصورة تعرض معركة جوية (بالمعنى الحديث) فيها الاضطراب والحركة، فيها أعتى العتاد وأقوى المعدات، تتحول

إلى جرذان سريعة الهرج والمرج اضطراباً وانهزاماً، وفي هذا المناخ لعب حرف "اللام" بوصفه الحرف الذي تمثل بها الآيات فواصلها دوراً أثرى هذا الجو المضطرب العصيب، فما خصائص هذا الحرف وما هي دلالته وإيحاءاته؟

- اللام:

صوت جانبي يتكون بأن يعتمد حرف اللسان على أصول الأسنان العليا مع اللثة بحيث توجد عقبة في وسط الفم تمنع مرور الهواء منه، ولكن مع ترك منفذ لهذا الهواء من جانبي الفم، أو من أحدهما، ويتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق به فهو صوت "أسناني لثوي جانبي مجهور".[1] وهذه هي الصفات :

- **عقبة في نطقه.**

---

١ - محمد كمال بشر، الأصوات، ص: ١٢٩

عدم خروج الهواء بيسر، حيث يمر من جانبي الفم لوجود عائق.

صوت أسناني.

- صوت مجهور (قوة في السمع).

إن التصاق جانبي اللسان بالحنك الأعلى "يضاهي واقعة الالتصاق في الطبيعة"[1] فهذه الخاصية "من أهم وظائفها ومعانيها التراثية، والتملك هو أحد التطبيقات الميدانية لواقعة الالتصاق".[2] إن هذه الصفات لهذا الصوت الرئيسي في السورة ليسجل هذا الجو التدميري بأصحاب الفيل، وإلصاق الهزيمة بهم ويصور مدى ما واجهه هؤلاء الضللة الحقدة من عقاب تمثل فيما ألقي عليهم من حجارة أعاقت حركتهم بعدما جعلتهم غير

---

١ - حسن عباس، مرجع سابق، ص : ٤٨

٢ - المرجع نفسه، نفس الصفحة.

(*) - يلاحظ كثيرا في حالات الغيظ ، أن يكون اللسان ملتصقا باللسان.

متماسكين مدمرين، وهذا الضيق المصاحب لهذا الصوت يعايش هذا الضيق وعدم اليسر الذي لازمهم في هجومهم على الكعبة وكذلك اتصافه بالأسنانية يعايش حالة الغيظ (*) من هؤلاء القوم، واتصافه بالجهر وقوة الأداء السمعي (وإن كان متوسط الشدة) [1] ليجعل من جو هذا اللقاء العاصف أكثر تمثلاً وحياة وعبرةً لمن حاد الله وحاربه.

لقد كان هذا الصوت منسجماً مع الأصوات الأخرى في الآيات مجسداً هذا الجو التدميري الذي يتصف بالوقع والضرب والكسر والقطع ، على النحو التالي:

أولاً: الحروف الانفجارية ودلالة الانفجار:

الهمزة (٦مرات).

- التاء (٣مرات).

الكاف (٥مرات).

---

١ - حسن عباس، المرجع السابق، ص : ٧٩

- الجيم (٣مرات).

الباء (٦ مرات).

- الطاء (مرة واحدة).

الضاد (مرة واحدة).

ثانياً :الحروف الاحتكاكية ودلالة الضغط وصعوبة الموقف:

الفاء (٧ مرات).

- الصاد (مرتين).

العين (٥مرات).

- السين (مرتان).

الحاء (مرتين).

- الهاء (٤مرات).

الفاء (٥مرات).

ثالثاً : الحروف الأنفية ودلالة الاختناق والأنين:

الميم (٩مرات).

النون [التنوين في : تضليلٍ ، طيراً ، حجارةٍ ، سجيلٍ عصفٍ] + النون في "من" (ست مرات).

وأخيرا الحرف المكرر، ودلالة عدم التماسك والتحرك:

.الراء (٦مرات).

هذا وقد تكرر حرف "اللام" ممثل الفاصلة في نهاية الآيات (أربع عشرة مرة) وهي تمثل أعلى نسبة بين حروف السورة، مما يدعونا نحو تأمل هذا الحرف وقيمته الصوتية إيحاءً ودلالة في إطار الدلالة العامة للصورة.

• • •

النموذج الثاني :

من مرثية مالك بن الريب: (١)

ألا ليتَ شِعْرِي هل أبيتَنَّ ليلةً

بجَنْب الغَضَا أُزْجِي القِلاصَ النَّواجيا

الغضَا لم يقْطعِ الرَّكبَ عرضَهُ فليْت

وليت الغَضا ماشِي الرِّكابَ ليَاليا

وليتَ الغَضا والأَثْلَ لم ينْبُتَا معاً

فإنَّ الغضا والأَثْلَ قد قتَلانِيا

---

١ - طالع: اليزيدي، محمد بن العباس، المراثي - مراث وأشعار في غير ذلك، تحقيق محمد نبيل طريفي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ص: ١١٩

طالع عنه وعن سبب إنشاد القصيدة:

- أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تحقيق علي السباعي وآخرين، إشراف : محمد أبو الفضل ابراهيم، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، بيروت ، د/ت ج/٢٢،ص: ٢٨٦،٣٠١

- ابن قتيبة، الشعر والشعراء ، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، د/ت، ٣٥٣/١

- ابن عبد ربه، العقد الفريد، شرح وضبط: أحمد أمين وآخرين، القاهرة ط٢، ١٩٥٢، ٢٤٥/٣

لقد كان في أهلِ الغضا لوْدَنَا الغضا
مزارٌ ولكــنّ الغضَـــا ليْس دَانيـــا

....

....

فيا صاحِـــبي دنا الموتُ فانْـــزِلا
برابيَـــــةٍ إني مقيـــمٌ لـــــياليـــا
أقيما عليَّ اليـــوم أو بعـــض ليلة
ولا تعْــجِلاني قـــد تبَيّنَ شَانِيـــا
وقومٌ إذا ما استُلَّ روحِي فَهيِّـــنا

....

فيا صاحِـــبي دنا الموتُ فانْـــزِلا
لي السِّدْرَ والأكفانَ عند وفَاتِـــيا
وخُطَّا بأطْرافِ الزّجَاجِ لمضْجَعِي
ورُدّا علَى عَيْـــني فَضْلَ رِدَائيـــا
ولا تحسُـــداني بـــارك الله فيكما
من الأرضِ ذاتِ العرْضِ أنْ تُوَسِّعَا ليا

مالك بن الريب من تميم كان صعلوكاً متشرداً ثم تاب ورجع وجاهد في سبيل الله، وسار مع سعيد بن عثمان بن عفان

في ركاب الفتوحات الإسلامية، ويصاب تقترب منيته ويشعر بنهاية أجله، فيرثي نفسه ويبكي فروسيته[1] ويقال أنه رثى نفسه قبل موته بسنة.[2]

بهذا الرثاء المرير، وبهذا التمني المهزوم المعدوم يفتتح الشاعر مرثيته، ويجد في اجترار ماضيه ما يخفف مأساته ويطفئ نار غربته، ويتجه إلى الحرف المشبه (ليت) المتكرر لعله يخفف عنه، وهو يستشعر بعض الدفء عند ذكر "الغضا" تلك التي يستعيض بها عن ذكر الديار والبادية التي عاشها ورددها (ثماني مرات) في أربعة أبيات لتحقق له بعض الأريحية وتطرد عنه وساوس وأشباح الغربة، لكن الغضا ليس دانياً، ولم يجد ما يعوضه فيقول:

١ - المرزباني، معجم الشعراء، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، منشورات: مكتبة النوري، دمشق ، د/ت، ٢٨٧

٢ - اليزيدي، المراثي - مراث وأشعار في غير ذلك، ص: ١١٩

ألم ترني بعتُ الضلالـةَ بالهُدى
وأصبحتُ في جيشِ بن عفّانَ غازياً

ثم ينتقل في الأبيات الأخيرة من النموذج، يوصى أصحابه بأن يقيما بهذا المكان المرتفع "الرابية" فقد دنا الموت، ويحثهم أن يهتموا بإعداده للدفن بالسدر والأكفان. فقد كان بطلاً مغواراً يستحق الاهتمام به، ألم يكن بطلاً مقداماً حين يدبر الآخرون؟ وينتهي النموذج بحثهم على ألا يبخلوا بتوسعة قبره فهو يستحق ذلك:

وقد كنتُ عطّافاً إذا الخيلُ أدبرتْ
سريعاً لدى الهيْجَا إلى مَنْ دَعَانيا
وقد كنتُ عطّافاً إذا الخيلُ أدبرتْ
سريعاً لدى الهيْجَا إلى مَنْ دَعَانيا
وقد كنْت مَحموداً لدى الذّاد والقِرَى
ثَقِيلاً على الأعداءِ عَضْباً لِسَانيا

هكذا تدور أبيات النموذج والقصيدة كلها في رثاء مرير وبكاء لحال مضى، وتوجس من مستقبل آت، حيث عالم الموت

والقبر والنهاية، والسؤال: ما دور صوت "الياء " الصوت الرئيسي (حرف الروي) بوصفه منتجاً صوتياً متكرراً ، وما مدى مساهمة الأصوات الأخرى في بنية النص مع هذا الصوت الرئيسي؟ وهل كانت للصورة الفنية علاقة انسجام وتجانس مع هذا الصوت الذي يتقيد به الشاعر ويلتزم به؟

إن "الياء" صوت صامت أو نصف حركة، حنكي وسيط مجهور، تتخذ الأعضاء الوضع المناسب لنطق نوع من ا لكسرة تاركة هذا الوضع إلى حركة أخرى بسرعة ملحوظة، ويتجه أوسط اللسان نحو وسط الحنك، وتنفرج الشفتان ويسد الطريق إلى الأنف وتتذبذب الأوتار الصوتية، و"الياء"حينما تتحرك تقوى بالحركة، فتلحق بالحروف الصحاح. [1]

---

١ - محمد كمال بشر، الأصوات، ص: ١٣٣

هـذه صـفاته الفسـيولوجية، أمـا عـن معانيـه وإيحاءاتـه استناداً لما جاء في المعاجم اللغوية من مصادر.[1] كما "يبدو صوت الياء كمن يصعد من حفرة بشيء من المشقة والجهد ... فإذا كانت متحركة بالفتح وما قبلها فتحة، أخذ صوت الياء صورة المطب الهوائي ... أما إذا كانت ساكنة وما قبلها متحرك بالفتح فإن صوتها يأخذ صورة الحفرة ... ، أما إذا تحرك ما قبل الياء الساكنة بالكسر فإنها تعطي صورة الحفرة العميقة والوادي السحيق .... "[2]

• • •

---

١ - حسن عباس، المرجع السابق، ص : ٩٨٧، وما بعدها.

٢ - حسن عباس، المرجع السابق، طالع نماذج من المصادر، تطبيقا على هذه المعني السابقة، ص: ٩٩

المراجع



تناول هذا البحث موضوعاً هاماً هو دراسة الصوت المنتج من المكتوب الأدبي، سواء كان شعراً أم نثراً، بافتراض أن اللغة المكتوبة هي لغة منطوقة عبر حروفها، وكل حرف لغوي له سماته الصوتية وإيحاءاته وإيماءاته ومعانيه، وهذا الصوت داخل بنية النص الإبداعي له دالاته وغاياته. وعلى المتلقي أن يبحث عن هذه الوظيفة في علاقاتها مع روافد الإبداع الأخرى.

وكانت هذه هي غاية البحث التي تجلت في:

أولاً:

دراسة العلاقة بين اللغة والصوت، والتوكيد على العلاقة الحميمية بين الصوت والمعنى، ويعد إغفال هذه العلاقة في دراسة النص الأدبي، إغفالا لجانب مهم فيه، فبه يستضاء ما غمض، فاللغة -كما هو معلوم- صوت منطوق.

ثانياً:

بيان هذه المنتجات الصوتية المتناظرة والمتشاكلة كلياً، والمتناظرة جزئياً، وأثرها في ثراء الدلالة المطروحة من ناحية، ودور المتلقي بإبداعه من ناحية أخرى.

إن هذه الدراسة "لا شك" ستجنبنا كثيراً مما ورد في مباحث "علم البديع" من مصطلحات عديدة لمفهوم واحد، كما ستجنبنا كثيراً مما ورد من مفاهيم عديدة لمصطلح واحد، وهذه وتلك تذخر بها كتب البلاغة -كما ذكرنا آنفا- كما تناولت هذه الدراسة في الجانب الثالث منها: استنطاق الأساليب الإنشائية، وما يتمخض عنها من أصوات ترتفع حيناً وتنخفض حيناً آخر، تبع الحالة الشعورية التي تحوط بهذا الأسلوب في بنية النص العامة، وهو ما يدرس تحت مسمى "التنغيم" وقد أسمينا هذا المنتج الصوتي بـ"المنتج الصوتي المولد".

انتهت هذه الدراسة بتناول منتج صوتي آخر عنينا به "المنتج الصوتي المقيد" وهو ما يتمثل في صوت حرف "الروي" في النص الشعري، وقد ارتأينا تعبير "المنتج الصوتي المقيد" لما فيه من التزام من الشاعر به عبر بناء النص، طال أم قصر، وبيّنا كيف أن هذا الصوت بوصفه الصوت الرئيس في بنية النص له دور لا يغفل في تفسير رسالته، ويعد إغفاله والسهو عن استقرائه إغفال وسهو عن جانب رئيسي في بنية الدلالة العامة للنص.

* * *



الخاتمة



● ابن عبد ربه

العقد الفريد، شرح وضبط: أحمد أمين وآخرين، القاهرة ، ط٢، ١٩٥٢م.

● ابن قتيبة

الشعر والشعراء ، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، د/ت.

● أبو الفرج الأصفهاني

الأغاني، تحقيق علي السباعي وآخرين، إشراف : محمد أبو الفضل إبراهيم، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، ج/٢٢، بيروت ، د/ت .

● أبو تمام

ديوانه، بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف،مصر(د/ت)

- أبو هلال العسكري

الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي.

- التبريزي

الوافي في العروض والقوافي، تحقيق عمر يحي وفخر الدين قباوة، دار الفكر، بيروت، ط٣، ١٩٧٩م.

- التنوخي

أبو يعلي عبد الباقي عبد الله بن المحسن، كتاب القوافي، تحقيق عوني عبد الرءوف، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٧٨م.

- الخطيب القزويني

الإيضاح في علوم البلاغة، تصحيح، محمد عبد المنعم خفاجة، دار الكتاب اللبناني.

- الأخفش

أبو الحسن، القوافي، تحقيق أحمد راتب النفاخ، بيروت، ١٩٧٤.

- الرازي

نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق ودراسة بكر شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٥م.

- الفرزدق

ديوانه، ضبط معانيه وشروحه وأكملها - إليا الحاوي - دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٨٣م.

- المتنبي

ديوانه، شرح البرقوني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠١م.

• المرزباني

معجم الشعراء، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، منشورات: مكتبة النوري، دمشق . د/ت.

• اليزيدي محمد بن العباس

المراثي- مراث وأشعار في غير ذلك- تحقيق محمد نبيل طريفي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، د/ت.

• أحمد مطلوب

أساليب بلاغية" الفصاحة والبلاغة والمعاني . " بيروت، لبنان، ١٩٨٠م.

• أرشيبال ملكيش

الشعر والتجربة، ترجمة سلمي الخضراء الجيوشي، دار اليقظة العربية، بيروت :١٩٦٣م.

- إنعام نوال عكاوي

المعجم المفصل في علوم البلاغة (البديع والبيان والبديع)، مراجعة أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٢م.

- أوستين وارين ورينيه ويليك

نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، طبعة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، سوريا، ١٩٧٢م.

- جرير، ديوانه،

تح/محمد إسماعيل الصاوي، مكتبة النوري بدمشق، الشركة اللبنانية، بيروت، د/ت.

• جورج سانتانا

الإحساس بالجمال، تحقيق محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د/ت.

• جون كوين

بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة.

• جون كوهن

بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦م.

• حسن عباس

خصائص الحروف العربية ومعانيها: دراسة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ١٩٩٨م.

• خالدة سعيد

إيقــاع الشــوق والتجــاذب، بحــث منشــور في مجلــة مواقف، العدد ٦ السنة الثانية من كانون الثاني ١٩٧٠م.

- رومان ياكبسون

قضـايا الشعر، ترجمـة معمـول الـولي مبـارك حنـون، دار توبفال للنشر، ط١، المغرب ١٩٨٨م.

- سعد الدين كليب

وعـي الحداثـة: دراسـة في جماليـة الحداثـة العربيـة، منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ١٩٩٨م.

- سعد مصلوح

دراسة السمع والكلام، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨٠م.

- سمير أبو حمدان

الإبلاغية في البلاغة العربية،منشورات عويدات الدولية، بيروت-باريس، ١٩٩١م.

- سمير ستيتية

منهج التحليل اللغوي في النقد الأدبي، مجلة المستنصرية، العدد (١٦) ١٩٨٨م.

- عبد الفتاح عثمان

دراسات في علم البديع، مطبعة دار الهاني للطباعة، شبرا الخيمة ، مصر :١٩٩٢م.

- عز الدين إسماعيل

الشعر العربي المعاصر: قضايا ه وظواهره الفنية و المعنوية، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر. ١٩٧٦م.

- عبد الفتاح لاشين

البديع في ضوء أساليب القرآن،مكتبة الأنجلو المصرية، ط١، ١٩٨٦م.

• عبد الكريم مجاهد

الدلالة اللغوية عند العرب، الدار البيضاء، د/ت.

• عبد الكريم مجاهد

مقال: الدلالة الصوتية والصرفية عند ابن جني ، مجلة الفكر العربي، بيروت، العدد (٢٦)، ١٩٨٢م.

• فائز الشرع

جمالية التكرار وفاعلية تنوع الصيغ " قراءة في مجموعة: ماء الياقوت " للشاعر: عبد القادر الحصني ، جريدة الأسبوع الأدبي، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد: ٨٢٠، لسنة: ٢٠٠٢م.

• كلود ليفي شتراوس

الأسطورة والمعنى، تحقيق وتقديم: شاكر عبد الحميد، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.

• مازن الوعر

نظرية تحليل الخطاب، مجلة الموقف الأدبي، مجلة شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد (٣٦١)، أيار، ٢٠٠١م.

• مايكل دوخرين

بحث بعنوان "الشعري"، منشور في مجلة الفكر العربي المعاصر، ترجمة: نعيم علوية، العدد العاشر، شباط، ١٣٨١هـ

• محمد العمري

الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية " نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة العربية " منشورات دراسات : سال، طبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ، ط الأولى،١٩٩١م.

- محمد النويهي

قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط١، ط٢، ١٩٧١م.

- محمد الهادي الطرابلسي

خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية.١٩٨١ م.

- محمد مفتاح

تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص". المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب، ط ٢، ١٩٨٦م.

- نازك الملائكة

قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، د/ت.

- يوري لوتمان

تحليل النص الشعري: بنية القصيدة، ترجمة وتعليق محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر.

- يوسف عبد الله الجوارنة

التنغيم ودلالته في العربية، مجلة الموقف الأدب ، مجلة شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد:٣٦٩، كانون الثاني، ٢٠٠٢ م.

S. Mclneden ،Meaning ، Rhetorical Structure ، and Discourse Organization in Myth ، Analyzing Discourse: Text and Talk Georgetown University Press ،Washington ،D.C. ، 1982

J. Molno et J. Tamine ،Intoroduction a l'analyse linguistique de la poesie ، Paris ، 1985

